

# Getrennte Brüder und antike Ahnen

Repräsentationen der Griechen  
in der italienischen Kunst  
zur Zeit der Kirchenunion  
1438-1472

INAUGURAL-DISSERTATION  
zur Erlangung des akademischen Grades  
eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.)  
dem Fachbereich Germanistik  
und Kunstwissenschaften  
der Philipps-Universität Marburg  
vorgelegt von

Peter Bell  
aus Dernbach



Vom Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaften der Philipps-Universität

Marburg als Dissertation angenommen am 20. Oktober 2010

Tag der mündlichen Prüfung/Disputation am 11. Mai 2011

Gutachter: Prof. Dr. Ingo Herklotz

Prof. Dr. Gerhard Wolf (Florenz)



Getrennte Brüder und antike Ahnen

Repräsentationen der Griechen  
in der italienischen Kunst zur Zeit der Kirchenunion  
(1438–1472)

INAUGURAL-DISSERTATION

zur

Erlangung des akademischen Grades  
eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.)

dem

Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaften  
der Philipps-Universität Marburg

vorgelegt von

Peter Bell  
aus Dernbach

## **Vorwort**

Der Anstoss zu dieser Arbeit ging von Aufenthalten in Ferrara und Florenz aus. Marcus Kiefer und Ingo Herklotz bin ich unter anderem dafür dankbar, dass sie mich für meine Magisterarbeit an das Kunsthistorische Institut in Florenz empfahlen; statt nach Ferrara, über dessen Palazzo Schifanoia ich recherchierte. Der Aufenthalt an beiden Orten ermöglichte den Vergleich dieser führenden Renaissance Zentren und richtete mein Interesse insbesondere auf die gemeinsame Gastgeberschaft des Unionskonzils 1438/39. Denn das Aussehen der griechischen Delegation hinterließ in der Kunst beider Städte seine Spuren, nicht nur als direkte Repräsentation von Ereignissen und Personen, sondern auch durch deren Transposition in andere Themenfelder und Bedeutungszusammenhänge. Anhand der Darstellungen des byzantinischen Habitus konnte eine Studie zu Antikenrezeption und Frühhumanismus in der Kunst des Quattrocento entstehen.

Die Ausrichtung des Trierer Sonderforschungsbereichs 600 „Fremdheit und Armut. Wandel von Inklusions- und Exklusionsformen von der Antike bis zur Gegenwart“, an dem ich von 2006 bis 2011 wissenschaftlicher Mitarbeiter war, und die fruchtbaren Diskussionen mit seinen Mitgliedern hat die Arbeit darüberhinaus historischen und soziologischen Fragen zur Fremdeheitsforschung geöffnet. Dort habe ich Alois Hahn, Lutz Raphael und Herbert Uerlings für wichtige Impulse und Gisela Minn und Evelyn Lehmann für Organisation und Redaktion besonders zu danken. Aus dem Fach standen mir neben den kongenial betreuenden Gutachtern Ingo Herklotz und Gerhard Wolf insbesondere auch Philine Helas und Dirk Suckow aus unserem kunsthistorischen Teilprojekt „Ordnung der Bilder. Repräsentation von Fremdheit und Armut in Kunst und visueller Kultur in Italien (13.–16. Jahrhundert)“ sowie Theresa Holler, Sarah Wilhelm, Julia Thielmann und alle weiteren ehemaligen Hilfskräfte des Teilprojektes zur Seite. Wichtige Anregungen durch sie selbst und die Mitglieder ihrer Kolloquien erhielt ich von Viktoria Schmitt Linsenhoff, Guntram Koch, Andreas Tacke und Kathrin Müller in Florenz. Mit Gesprächen und Hinweisen begleitet haben die Arbeit Michail Chatzidakis, Alberto Saviello, Nina Trauth und Melanie Ulz. Für ihre Lektüre danke ich zudem Stefan Albl und Eva Kipp.

Meinen Eltern, die mich zuerst vertrauensvoll und in der Folge immer verständnisvoller unterstützten, ist diese Arbeit gewidmet.

Heidelberg, 9. April 2014

# Inhalt

<b>VORWORT .....</b>	<b>2</b>
<b>INHALT.....</b>	<b>3</b>
<b>EINLEITUNG .....</b>	<b>5</b>
<i>Getrennte Brüder und antike Ahnen .....</i>	<i>8</i>
<i>Die Griechen im Fokus. Motivationen zur visuellen Repräsentation der Byzantiner.....</i>	<i>11</i>
<i>Graeculi – Ab uno, disce omnis. Geschichte eines Stereotyps.....</i>	<i>15</i>
<i>Corpusanalyse statt Indizienkette.....</i>	<i>20</i>
<b>I. EREIGNIS UND ERINNERUNG. DAS KONZIL VON FERRARA-FLORENZ 1438/39 .....</b>	<b>24</b>
1. DER HISTORISCHE KONTEXT IN SEINEN PERSPEKTIVEN.....	24
1.1 <i>Wegbereiter des Kulturtransfers zwischen Byzanz und Italien.....</i>	<i>25</i>
1.2 <i>“Vera historia unionis non verae” – Das Scheitern des Konzils .....</i>	<i>36</i>
1.3 <i>Das Konzil als Erfolgsgeschichte.....</i>	<i>38</i>
2. TEXTLICHE UND VISUELLE REPRÄSENTATIONEN.....	42
2.1 <i>Loda de’ Greci. Schriftliche Erinnerungen an das Unionskonzil .....</i>	<i>43</i>
2.2 <i>Hybride Prägung. Pisanellos Medaille Johannes’ VIII. und weitere visuelle Repräsentationen des Palaiologos .....</i>	<i>55</i>
2.3 <i>Die Byzantiner in der päpstlichen Repräsentation. Filaretos Bronzetür für Alt-St. Peter.....</i>	<i>62</i>
2.4 <i>Ein Itinerar zur Florentiner Erinnerung des Konzils .....</i>	<i>71</i>
3. INKLUSION VON BYZANZ UND EXKLUSION DER BYZANTINER NACH DEM KONZIL? .....	74
3.1 <i>Graecia capta. Der Orient als Tagesgespräch.....</i>	<i>81</i>
3.2 <i>Nescio quae potior huic fuerit patria. Gelebte Differenz.....</i>	<i>84</i>
3.3 <i>Exkurs: Georgios Gemistos Plethon und Ferrara .....</i>	<i>86</i>
4. FAZIT. DIE GRIECHISCHE FRAGE .....	95
<b>II. HABITUS UND LABEL DES FREMDEN.....</b>	<b>98</b>
1. AT CETERA GRAIUS. IDENTIFIKATION DES FREMDEN .....	99
2. KLEIDUNG UND ÜBERTREIBUNG .....	103
2.1 <i>Nägel und Knöpfe. Der vorikonographische Umgang mit signifikanten Details .....</i>	<i>104</i>
2.2 <i>Knöpfe .....</i>	<i>106</i>
2.2.1 <i>Exkurs: Paolo Giovios byzantinische Gelehrte .....</i>	<i>109</i>
2.3. <i>Gürtel.....</i>	<i>110</i>
2.4 <i>Mantel.....</i>	<i>111</i>
2.5 <i>Lederstrümpfe.....</i>	<i>113</i>
2.6 <i>Schweiß Tuch.....</i>	<i>115</i>
2.7 <i>Physiognomie .....</i>	<i>117</i>
2.8 <i>Haar- und Barttracht.....</i>	<i>118</i>
2.9 <i>Hüte .....</i>	<i>121</i>
2.10 <i>Fazit und Ausblick .....</i>	<i>124</i>

3. TYPEN UND MOTIVE.....	128
3.1 <i>Gebärden, Interaktionen und Etikettierung</i> .....	129
3.1.1 Hilaritas des Filarete durch antike Stereotype.....	130
3.1.2 Rhetorik des Fremden.....	133
3.2 <i>Purpur, Porphyry, Doppeladler. Freie Zeichen?</i> .....	139
4. FAZIT ZUM BYZANTINISCHEN HABITUS.....	143
5. AUSBLICK: KONJEKTUREN, KETZER, KARNEVAL.....	144
<b>III. DIE RÄUME DES FREMDEN.....</b>	<b>151</b>
1. ZEICHEN UND WUNDER. BYZANTINISCHER HABITUS IN CHRISTLICHEN BILDTHEMEN.....	152
1.1 <i>Teilnahme als relative Größe zwischen Staffage und Protagonist</i> .....	154
1.2 <i>Teilnahme am Wunder. Bernhardinsvita einer Peruginer Werkstatt</i> .....	155
1.3 <i>Teilnahme an ‚historischen Ereignissen‘ und päpstlichem Zeremoniell. Repräsentationen des byzantinischen Habitus in Siena</i> .....	157
1.4 <i>Teilnahme an Predigten. Fra Marco propagiert den Monte di Pietà</i> .....	164
1.5 <i>Fazit zum byzantinischen Habitus in christlicher Ikonographie</i> .....	166
2. AUFNAHME UND SUGGESTION VON ANTIKE.....	166
2.1 <i>Verschränkung von Gegenwart und Antike, Eigenem und Fremdem</i> .....	169
2.2 <i>Die Persönlichkeit Homers. Das Porträt antiker Autoren</i> .....	173
3. FAZIT ZU DEN RÄUMEN DES FREMDEN.....	178
<b>IV. PANORAMA DER ERZÄHLUNG.....</b>	<b>181</b>
1. DIE ANTIKEN EPEN ALS BILDERZÄHLUNG.....	183
1.1 <i>Io non Enëa. Das Problem der Identität des Bilderpersonals</i> .....	184
2. BILDERZÄHLUNGEN DER ODYSSEE AUF CASSONI.....	186
3. BILDERZÄHLUNGEN DER AENEIS IN BUCHMALEREI UND AUF CASSONI.....	188
3.1 <i>Virgilio Riccardiano (Ms. Ricc. 492)</i> .....	191
3.1.1 Nonnen in Troja. Bildverweise im riccardianischen Vergil.....	196
3.1.2 Dichotomie zwischen Griechen und Trojanern.....	203
3.1.3 Eklektische Antikensuggestion im MS. Ricc. 492.....	212
3.1.4 In der Fremde. Überlegungen zum Auftraggeber aus dem Exil.....	215
3.2 <i>Leonardo Sanudos Vergil (BnF, Ms. Lat. 7939 A)</i> .....	220
3.2.1 Eklektische Antikensuggestion in Ms. Lat. 7939 A.....	223
3.2.2 Dekorumfragen. Darstellungen zu Didos Aufbruch zur Jagd.....	225
4. FAZIT ZU BILDERZÄHLUNGEN DES FREMDEN IN CASSONE UND BUCHMALEREI.....	229
<b>ZUSAMMENFASSUNG. FREMDENKONJUNKTUREN IN DEN BILDERN.....</b>	<b>231</b>
<b>EPILOG.....</b>	<b>238</b>
<b>LITERATURVERZEICHNIS.....</b>	<b>243</b>
<b>ABBILDUNGSVERZEICHNIS.....</b>	<b>268</b>

## Einleitung

Pagane Dämonen warnen die Römer: „[E]ure Götter werden geraubt!“. Die Herbeigerufenen sehen nun selbst, wie einige Griechen versuchen die beiden Apostelleiber davonzuschaffen. Angesichts der bewaffneten Verfolger beginnen die Griechen ihre Beute in einem Brunnenschacht zu verbergen, doch auch dieser Plan kann durch die Herbeieilenden vereitelt werden (Abb. 1).<sup>1</sup>

Die kurze Passage aus der *Legenda Aurea* schildert einen Reliquienraub in der historisch eher ungewöhnlichen Richtung von Westen nach Osten. Parallel zu dieser topographischen Achse zeigt sich eine zeitlich-epochale Dimension. So werden die Lateiner durch heidnische Dämonen, welche bei den Gräbern von Peter und Paul hausen, herbeigerufen. In ihrer vorchristlichen Terminologie bezeichnen die Geister die Apostel als Götter und neben ihrem Alarmruf helfen sie aktiv mit, den Raub zu vereiteln.<sup>2</sup> Gerade dieser genealogische Schulterschluss zwischen paganem und päpstlichem Rom, wie er auch in der Wandmalerei dargestellt wird, versetzt die Griechen in Furcht und liefert ein Beispiel für das italienische Selbstverständnis im Mittelalter.

Vor 1400 sind Byzantiner dort kaum auf Bildern präsent beziehungsweise existiert keine Identifizierbarkeit über distinkte Merkmale, wie sie für das Quattrocento in vielen Kunstwerken wahrgenommen werden können. Eine Ausnahme findet sich in den Griechendarstellungen des hier gezeigten Bildfeldes aus der Kirche San Piero a Grado nahe Pisa. Es ist durch das Schisma und die politische Entzweiung zwischen dem Westen und Byzanz geprägt. Die Kirche, welche die Stelle memoriert, an der Petrus die Apennin-Halbinsel betreten haben soll, ist von den Rom nacheifernden Pisanern um 1300 in enger Anlehnung an den Bildzyklus am Porticus von Alt-St. Peter mit einem propagandistisch-apostolischen Freskenprogramm geschmückt worden.<sup>3</sup> Es setzt mit einem ausführlichen Zyklus zum Leben Petri ein, bei dessen letzten Bildfeldern Paulus hinzukommt.

---

<sup>1</sup> „Tempore sancti Cornelii papae Graeci fideles apostolorum corpora furati eadem asportabant, sed daemones in ydolis habitantes divina coacti virtute clamabant: viri Romani, succurrite, quia Dii vestri aufereuntur. Quapropter fidelibus intelligentibus de apostolis, gentilibus vero de suis Diis multitudo adunata fidelium et infidelium eos persequitur, unde Graeci timentes apud catacombas apostolorum corpora in puteum projecerunt, sed a fidelibus inde postmodum sunt extracta.“, VORAGINE 1969, S. 377, Nr. 4. Übers. BENZ 1969, S. 377.

<sup>2</sup> Der Alarmruf wird durch einen Hahn im Torbogen angedeutet, die Dämonen erscheinen über der Phalanx der Speere als puttenähnliche Wesen.

<sup>3</sup> Das Bildfeld ist ähnlich auch in der ‚Album‘-Kopie im Arch. S. Pietro, Cod. A 64 ter, fol. 37, zu sehen; vgl. WAETZOLDT 1964, Kat.-Nr. 862. Siehe auch WOLLESEN 1998, insb. S. 155–157. Ein Nachdruck der römischen Szene findet sich auch im dritten Buch, Kap. 7, der *Roma subterranea*, Rom 1651. Dort sind statt der Knüppel Schwerter, statt der Dämonen Lorbeerkränze herabbringende Engel dargestellt.

Die Griechen sind nicht nur durch ihr ikonographisch vorgegebenes Verhalten zu erkennen, bei dem alle fünf Hand anlegen, um die Bahre in den Brunnen zu hieven, sondern deutlich durch ihren Habitus. Lediglich einer von ihnen trägt noch die seit der Antike zur Darstellung des Orientalen kanonische phrygische Mütze, während die anderen mit ganz verschiedenen Hüten gegeben sind. Die Figur mit erhobener rechter Hand trägt einen auffallend spitzen Hut, der als Skiadion gedeutet wurde,<sup>4</sup> eine Kopfbedeckung also, die für die Repräsentation des byzantinischen Habitus im Quattrocento von großer Wichtigkeit werden sollte. Als Reisehut tritt diese Kopfbedeckung, die – wenn überhaupt – ein sehr vereinfachtes Skiadion zeigt, jedoch öfter und gerade auch an italienischen Figuren auf. Die anderen Hüte erscheinen hingegen oft in Darstellungen von Pilgern, sodass beide Hutformen weniger auf eine spezifische Tracht verweisen als auf einen Status, namentlich den des Reisenden und Fremden.

Daneben zeigt sich schon hier durch das lange Haar, den Bart und die aufwendigen langen Gewänder jener Typ, der im 15. Jahrhundert unter anderen Vorzeichen weite Verbreitung finden wird. Der eigene und der fremde Habitus werden wie oft in Alteritätsdiskursen dichotomisch gegenübergestellt, indem jedes Merkmal der einen Gruppe an der anderen ins Gegenteil verkehrt wird: kurze Haare/lange Haare, bartlos/bärtig, kurze Gewänder/lange Gewänder. Sogar möglicherweise nicht intendierte Unterschiede wie bewaffnet/unbewaffnet und Profil- und Dreiviertelansicht stützen die Disposition.

In der Gegenüberstellung der Kontrahenten im Bild ergibt sich darüber hinaus ein zeitlicher Bruch. Einige Verfolger sind durch das SPQR-Schild, das ebenfalls antik wirkende zweischneidige Kurzsword, sowie durch aufwendige Brustpanzer und Pteryges an Schultern und Lenden als antike römische Wachmannschaft identifizierbar. Die Darstellung der Griechen ruft zwar noch einmal die klassische Bildformel der phrygischen Mütze auf, repräsentiert die Fremden allerdings in einer gegenüber den Römern zeitlich neutralen Gewandung. Das politisch-religiöse Feindbild zeigt somit auch sein gegenwärtiges Gesicht, möglicherweise bewusst anachronistisch zum legendarischen Hintergrund. Das Bild gibt dadurch einen Hinweis auf den Status quo des Verhältnisses zwischen Lateinern und Byzanz vor dem Unionskonzil 1438/39 und verweist auch auf den seit der Antike geprägten Diskurs.<sup>5</sup>

Die Wandmalereien von San Piero a Grado zeigen Griechen, die versuchen Roms Heiligkeit in den Osten zu transferieren. Damit wird ein Trauma dargestellt, das gerade durch den im Bildprogramm so prominenten Kaiser Konstantin ausgelöst wurde. Die Römer befürchteten, dass mit der Verlegung der Hauptstadt in den Osten auch nach und nach der Vorrang als religiöses Zentrum verloren gehen könnte. Die Legende

---

<sup>4</sup> WOLLESEN 1977, S. 84.

<sup>5</sup> Der Diskurs schreibt sich weitgehend unabhängig vom realiter funktionierenden Austausch im Handel und diplomatischen Vorstößen als ein Archiv negativer Stereotype fort.

formuliert eine Gegengeschichte gegen diese Angst und die Malerei legitimiert, dass gegen derartige Versuche mit Waffengewalt vorgegangen werden darf. Denn auch wenn die Griechen offensichtlich unbewaffnet sind und die Übermacht der Römer durch die Reiter, die Phalanx der Speere und den übermenschlichen Verbündeten deutlich wird: Der perfide Plan der Griechen passt zu den ihnen zugeschriebenen Vorurteilen von Verschlagenheit und Feigheit. Die Tat erinnert nicht zuletzt an Odysseus' Raub des Palladiums aus Troja, wie er unter anderem in der Aeneis beschrieben wird. Auch wenn diese Assoziation in San Piero a Grado nicht intendiert sein mag, zeigen sich hier die Dimensionen in denen das Griechenbild gedacht werden muss. Während Odysseus Diebstahl des Heiligtums zum Fall Illiums führte, kann der Diebstahl ‚der Götter‘ in Rom – dem neuen Troja – gerade durch das Zusammenwirken von paganen und christlichen Kräften problemlos vereitelt werden. Am Beispiel des vereitelten Reliquienraubs wird einmal mehr deutlich, dass die außerordentliche Stellung des christlichen Rom zwar vornehmlich über das Wirken und das Martyrium der Apostel dortselbst begründet ist, jedoch auch über die antike Vorgeschichte legitimiert wird.

Die vorliegende Untersuchung beschäftigt sich mit diesem Spannungsfeld zwischen Eigenem und Fremdem, Gegenwart und Vorzeit in der italienischen Kultur des Quattrocento. Fremde sind in der abendländischen Kunst des Spätmittelalters keine Seltenheit. Repräsentationen von Mongolen, Schwarzen, Osmanen, Juden, ‚Zigeunern‘ und Griechen wurden von der Forschung erkannt und teils als exotisches Beiwerk oder unter Heranziehung eines historischen Kontextes interpretiert.<sup>6</sup> Die Fremdendarstellungen unterliegen konjunkturellen Zyklen und ihre Expansion in die verschiedenen Sujets ist unterschiedlich. Es stellt sich die Frage, in welchem Zusammenhang die Bildmotive zu der wirklichen Interaktion mit den Fremdengruppen stehen.

Untersuchungen über Konstruktionen von Fremdheit, Alterität und Differenz nehmen in den letzten Jahren einen breiten Raum in der sozial- und geisteswissenschaftlichen Forschung ein, während die sozialhistorische Debatte über Randgruppen und Migration zunehmend die ursprünglich systemtheoretischen Begriffe Inklusion und Exklusion adaptiert.<sup>7</sup> Diese theoretischen Angebote werden von der Kunstgeschichte aufgenommen, wenn auch vornehmlich für mit zeitgenössischer Kunst verbundene Fragestellungen. Im Bezug auf das Mittelalter und die Frühe Neuzeit haben sich

---

<sup>6</sup> Leonardo Olschki unterschied bereits zwischen „imaginary types“ („fantastic exoticism“) und „authentic portraits“ („which occur in contemporary compositions of a higher artistic level“), OLSCHKI 1944, S. 98. Die Interpretationen entscheiden sich jedoch zu häufig für das authentische Porträt.

<sup>7</sup> Allgemein zu Inklusion/Exklusion siehe LUHMANN 2002, der definiert: „Damit wird ein Verhältnis struktureller Kopplung zwischen psychischen und sozialen Systemen bezeichnet. Inklusion liegt vor, wenn im sozialen System eine besondere Relevanz von organischen und psychischen Systemen der Umwelt in der Form von „Personen“ anerkannt wird. Von Exklusion sprechen wir folglich, wenn ein System annimmt, sich gegenüber (gesellschaftlich konstituierten) Personen Indifferenz, Rücksichtslosigkeit, Ablehnung leisten zu können.“ (S. 233). Siehe auch BOHN/HAHN 2006; STICHWEH 2010.

hingegen zwei andere Zugänge besonders etablieren können. Das ist einerseits die Forschung zum Exotismus, die unter anderem illuminierte Reiseberichte, Karten und Randbilder untersucht, also den fernen Fremden im Blick hat.<sup>8</sup> Andererseits wird der Fokus auf die nahen Fremden gerichtet, als Teil der städtischen Gesellschaft, namentlich auf die Juden.<sup>9</sup> Besonders die polemischen antijüdischen Druckerzeugnisse, aber auch Gemälde und Skulpturen wurden als pejorativ, stigmatisierend und antisemitisch beschrieben.<sup>10</sup>

Die vorliegende Arbeit zu Repräsentationen der Byzantiner behandelt ein gattungs- und themenübergreifendes Corpus, das sowohl die exkludierenden Bildformulare der Stigmatisierung und Exotisierung enthält, als auch Inklusionen visualisiert. In einem Fall erscheinen die Griechen als würdige (Kirchen)fürsten, antike Heroen und Philosophen, in anderen Fällen als karnevaleske Figuren mit devianten Eigenschaften. Diese ambivalenten Positionen, die sich zum Teil innerhalb eines Werkes gegenüberstehen, sollen im Hinblick auf die Geschichte der Bildmotive, die hier zusammenfassend als „byzantinischer Habitus“ bezeichnet werden, untersucht werden. Es wird gefragt, wie die fremden Figuren konstruiert werden, warum sich die Darstellungen der Griechen im Quattrocento so stark differenzieren und einen so weiten Raum in den Ikonographien einnehmen.

## Getrennte Brüder und antike Ahnen

„Damit ihr getrennte Brüder, welche die brüderliche Liebe so hoch in Ehren halten, an euer Herz schließen könnt...“ fordert Markos Eugenikos im Dezember 1438 die Lateiner auf, das *Filioque* aus ihrem Glaubensbekenntnis zu streichen.<sup>11</sup> Das große morgenländische Schisma hatte die griechische und lateinische Kirche über Jahrhunderte getrennt. Das Konzil von Ferrara-Florenz eröffnete die Möglichkeit zu einem Zusammenschluss der Schwesterkirchen. Die Brüder-Metapher weist auf das gemeinsame Christsein hin<sup>12</sup> und die Verbundenheit der christlichen Gemeinschaft. Sie wird auch vom Papst im Bezug auf die Konzilsteilnehmer so wie im Besonderen auf die anderen Patriarchen angewendet.<sup>13</sup> Innerhalb der familiären Symbolik ist der

---

<sup>8</sup> POCHAT 1970; FRÜBIS 1995; POCHAT 1997; MÜLLER 2010.

<sup>9</sup> Eine große Gruppe stellen jedoch auch die Sklaven. Vgl. SUCKOW 2010.

<sup>10</sup> ZAFRAN 1981; HUGHES-OWEN 1986; MELLINKOFF 1993; HIGGS STRICKLAND 2003; KATZ 2008.

<sup>11</sup> Zit. n. GILL 1967, S. 278; AG 216.

<sup>12</sup> So schrieb Papst Martin V. an Kaiser Manuel II., die Lateiner würden gerne militärisch helfen, wenn sie wüssten, dass sie für ‚wahre Brüder‘ kämpfen und nicht für solche, „die der katholischen Disziplin fremd gegenüberstehen.“, zit. n. MARX [et al.] 1977, S. 275.

<sup>13</sup> Traversari empfiehlt dem Papst, es nicht übelzunehmen, wenn der Patriarch von Konstantinopel ihn als Bruder benennt. I: 30 (30, 20 Februar 1438); STINGER 1977, S. 209. Die Bezeichnung ‚getrennte Brüder‘ ist immer noch eine stehende Wendung für die Mitglieder der gespaltenen Kirchen.



byzantinische Kaiser für den Papst der geliebte Sohn.<sup>14</sup> Die Übertragung auf kirchliche und politische Strukturen suggeriert nicht nur eine Kohäsion der Akteure, sondern auch ihre Stellung in einer hierarchischen Weltordnung. 1439 kann sich die ‚Mutter Kirche‘ durch die vollzogene Union der Einigkeit ihrer Kinder erfreuen.<sup>15</sup> Familie kann als ursprünglichste Inklusionsgemeinschaft gelten, und die symbolische Nutzung dieser Terminologie zeigt den Wunsch, die verlorene Bindung wiederherzustellen. Die Metapher konstruiert eine natürliche Ordnung, während die Rollen darin durch unerschwellige Positionskämpfe errungen werden.<sup>16</sup> So stellt die Union aus römischer Sicht nur die Rückführung einer ‚Tochterkirche‘ dar: „Gaudeat et mater ecclesia, que filios suos hactenus invicem dissidentes iam videt in unitatem pacemque redisse.“<sup>17</sup> Die Familienbegriffe Brüder und Ahnen weisen bereits auf die Themenfelder Identität, Genealogie und Darstellungen des Eigenen hin. Die beiden Volksbezeichnungen im Titel dieser Untersuchung deuten hingegen Differenz, Fremdheit und Fremdrepräsentation an. Während ‚getrennte Brüder‘ also eine gebräuchliche Metapher zwischen den beiden Gruppen darstellte, ist die Bezeichnung ‚antike Ahnen‘ eine hier vorgenommene Formulierung für eine Vielzahl von italienischen Projektionen auf die Byzantiner. Die Humanisten verglichen die Byzantiner vorerst nur mit deren Ahnen und schrieben ihnen ein engeres Verhältnis zur Antike in Folge eines stärkeren Traditionsbewusstseins und damit größerer Kontinuität zu.<sup>18</sup> Im Grunde enthält diese Zuschreibung einerseits implizit eine Kulturkritik der Antiquare gegenüber dem eigenen gesellschaftlichen Wandel, durch den eine so große Distanz gegenüber der Antike entstehen konnte. Andererseits bietet die Kontinuitätsthese einen protoanthropologischen Zugang zum Altertum, der komplementär zu ersten philologischen und archäologischen Versuchen einer Rekonstruktion der Antike steht. Diese verschiedenen Annäherungen an die vergangene Epoche über Texte, Monumente und Nachfahren wurden dann auch in den Visualisierungen klassischer Stoffe verwendet. Erst in diesen bildlichen Repräsentationen wurden die Byzantiner als

---

<sup>14</sup> Die Formel lautet meist „carissimus filius noster Iohannes Paleologus Romeorum imperator unacum venerabili fratre Ioseph Constantinopolitano patriarcha“; WOHLMUTH/ALBERIGO 2000, S. 521. Durch die Familienmetapher und die Reihenfolge der Nennung ordnet sich der Papst seine Verhandlungspartner unter. Die Bevorzugung des Kaisers vor dem Patriarchen wird sich auch für die Bronzetür von St. Peter zeigen lassen. Lediglich Antoninus Pierozzi zählt die Konzilsteilnehmer anders auf: „Romano pótifice, & patriarcha Constantinopolitano, ac imperatore suo, [...]“ ANTONINUS 1587, S. 529, Sp. 2.

<sup>15</sup> WOHLMUTH/ALBERIGO 2000, S. 524. Für die Lateiner ist schon vor dem Konzil klar, dass diese „aller Gläubigen Mutter und Herrin“ die römische Kirche ist, wie Martin V. herausstellt. Die Ostkirche wird so zur Tochter, die zurückgeführt werden muss. Siehe MARX [et al.] 1977, S. 288.

<sup>16</sup> Die Ankündigung des Patriarchen vor der Abreise in Konstantinopel, er würde einen älteren Papst mit Vater, einen gleichaltrigen mit Bruder und einen jüngeren mit Sohn anreden, sollte nicht wie von Gill als Naivität angesehen werden, sondern als Kalkül; konnte er doch mit seinen achtzig Jahren damit rechnen, kaum einem älteren Papst zu begegnen. Vgl. GILL 1964, S. 18.

<sup>17</sup> GILL 1964, S. 38.

<sup>18</sup> Vespasiano da Bisticci stützt die These mit antiken Reliefs, auf denen der byzantinische Habitus zu erkennen sein soll, BISTICCI 1970, S. 19; vgl. ROECK 1995, S. 116. Die byzantinische Sicht bei SCHREINER 2004. Genauere Erörterung zu den Quellen in Kap. I.2.1 *Loda de' Greci*.

Bildfiguren übergreifend antike Ahnen, da ihr Habitus nicht nur für das griechische, sondern auch das römische Altertum verwendet wurde.

Die Geschichte der italienischen Stadtstaaten und Fürstenhöfe zeigt, wie auch der Umgang mit den antiken Ahnen zur Ausschmückung der eigenen Identität ein Akt der Bemächtigung, eine Kontinuitätssetzung ist. So sahen sich viele Kommunen als römische oder etruskische Gründungen, während die Patriziergeschlechter eine antikrömische oder trojanische Abkunft erfanden. Umso erstaunlicher ist es daher, diese Identifikation gebrochen und fremde Figuren als antike Ahnen dargestellt zu sehen. Daraus resultiert die Frage, wie das Eigene darin noch repräsentiert werden konnte und welche Rolle die Fremden in den Bildern übernehmen.

Die Spannung zwischen dem Bemühen zur Aufnahme der Byzantiner in die lateinische Kirche sowie ihrer Kultur in die italienische Renaissance einerseits und die exkludierende Konstruktion der Griechen als ‚Graeculi‘,<sup>19</sup> Häretiker oder Orientalen, durch die Lateiner andererseits zieht sich durch die textlichen und bildlichen Repräsentationen. Es ergibt sich ein ambivalentes Verhältnis, bei dem die ‚getrennten Brüder‘ gleichzeitig kulturell verbunden und getrennt erscheinen. Der Grad von Fremdheit zwischen den beiden Gruppen ist dabei schwer abzuschätzen. Ludwig Mohlers Urteil, dass 1438 „die Träger zweier fremder Kulturen [...] ohne inneres Verständnis einander gegenüber [traten]“,<sup>20</sup> erscheint in Anbetracht des für das Quattrocento durchaus nachweisbaren Kulturtransfers etwas pauschal, trifft jedoch für den größten Teil der am Konzil Beteiligten zu. Nur wenige, oft individuelle Vorstöße ermöglichten im 14. und 15. Jahrhundert einen Austausch zwischen Byzanz und Italien.<sup>21</sup>

Der Begriff der Repräsentation trägt für die vorliegende Untersuchung gleich in doppelter Weise.<sup>22</sup> Einerseits geht es um Abbilder der Byzantiner, also um ihre Repräsentation in den bildlichen Darstellungen des Konzils und späteren Ereignissen, andererseits um ihre Repräsentationsfunktion bei der Illustration antiker Themen als quasi habituelle Stellvertreter der antiken (griechischen) Vorfahren. Zwischen diesen beiden Ausprägungen, die teils schwer auseinander zu halten sind, gliedert sich die Arbeit. Zunächst werden das Ereignis selbst und die damit unmittelbar verbundenen Repräsentationen analysiert. Die darin wiederholt auftretenden Motive bedingen den zweiten Teil, in dem der ‚byzantinische Habitus‘ als Konstrukt in der italienischen Kunst anhand seiner Versatzstücke abgegrenzt werden soll. Im dritten Teil werden exemplarisch Ikonographien untersucht, in die der byzantinische Habitus übernommen

---

<sup>19</sup> Zur diffamierenden und bereits antiken Bezeichnung der Griechen, siehe im Folgenden Kapitel *Graeculi*.

<sup>20</sup> MOHLER 1967a, S. 109; diese Fremdheit sieht er auch nicht durch die Union überwunden, vgl. S. 176.

<sup>21</sup> Vgl. dazu das Kapitel I.1.1 *Wegbereiter des Kulturtransfers*.

<sup>22</sup> Vgl. SCHOELL-GLASS 2003. Nicht unbeachtet bleibt der politische Aspekt, der vom bildlichen in Teilen nur schwer zu trennen ist: „Repräsentation erweist sich als ein vielschichtiger Prozess der Inklusion und Exklusion, der Identitätskonstruktion und des innerstädtischen Interessenausgleichs.“ OBERSTE 2008, S. 11. Grundlegend CHARTIER 1989.

wurde. Im letzten Teil wird dieser Prozess der Dekontextualisierung der Figuren durch eine genauere Analyse von Beispielen aus der Buch- und Cassonemalerei im Hinblick auf die Rolle des Fremden in der Bilderzählung fokussiert.

## **Die Griechen im Fokus. Motivationen zur visuellen Repräsentation der Byzantiner**

Die Jahre von 1438–1472 umschreiben in etwa den Zeitraum, in dem das zu untersuchende Phänomen des byzantinischen Habitus im Bild entsteht und eine weite Verbreitung findet, um dann im letzten Drittel des Quattrocento durch andere Fremdendarstellungen abgelöst zu werden. Da diese Konjunkturbewegung selbst durch ihre lange Nachwirkung schwer einzugrenzen ist, wird hier ein präzise umrissener Untersuchungszeitraum von 1438–1472 aufgrund historischer Ereignisse gewählt. Die Ankunft der griechischen Konzilsdelegation in Italien bildet den Anfang, obgleich ein kulturgeschichtlicher Vorlauf skizziert werden muss, um das Ereignis von 1438/39 nicht als epochal zu isolieren. Auch in der Folge wird in Italien besonders vom Papsttum und dem Frühhumanismus die ‚byzantinische Frage‘ bis in die frühen 70er Jahre immer wieder thematisiert. Das Interesse erlischt nahezu durch den Fall von Negroponte (1470), die endgültige Abkehr von der Union durch eine Synode in Konstantinopel (1472) und nicht zuletzt durch den Tod Kardinal Bessarions (1472) als mächtigstem Lobbyisten der griechischen Angelegenheiten.

Das Konzil von Ferrara/Florenz hat der Forschung viele Anknüpfungspunkte gegeben.<sup>23</sup> Der Zahl der Zugänge steht eine noch größere Menge an historiographischen Positionen entgegen, denn das Unionskonzil polarisiert in vielfacher Hinsicht. An erster Stelle stehen verständlicherweise die unterschiedlichen konfessionellen Auffassungen,<sup>24</sup> aus denen bis heute polemische Texte entstehen.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Besonders theologische Probleme, aber auch Fragen der Finanzierung (GILL 1956), der Kirchenmusik (GLOWOTZ 2002) oder zuletzt der medialen Resonanz des Ereignisses (MIETHKE 2007) wurden diskutiert. Das Standardwerk bleibt nach wie vor GILL 1959, das durch dessen weitere Studien zum Thema ergänzt wird. Durch ihre vielen Perspektiven bereichernd ALBERIGO 1993; VITI 1994. Eine neuere und kurze theologische Darstellung bildet CHITARIN 2002; kirchengeschichtlich BASSE 2008.

<sup>24</sup> Dies ist keine dichotome Auseinandersetzung zwischen katholischer und orthodoxer Kirche, sondern vielgestaltig, indem sich auch die unierten Kirchen und die protestantische Kirchengeschichtsbeschreibung beteiligt haben. Polemische Darstellungen des Konzils finden sich besonders häufig in Viten des heiligen Markus von Ephesus, der für seinen Kampf gegen das Konzil verehrt wird. Auf der anderen Seite scheint es trotz solider Forschungsarbeit symptomatisch für Joseph Gills Konzilsgeschichte, dass ihr als Einstiegsbild ein den thronenden Papst zeigendes Detail vorangestellt ist (aus Pinturicchio [Bernardino di Betto], *Aenea Sylvio Piccolomini als Abgesandter Friedrichs III. vor Eugen IV.*, im *Leben Pius' II.*, Siena, Dom, Libreria Piccolomini). ALBERIGO 1993, der Gill für seine ausgewogene Darstellung lobt (S. 324), scheint das Konzil etwas zu euphemistisch zu werten (u.a. S. 318).

<sup>25</sup> Daneben finden sich einige Schriften, in denen das Florentinum als Anknüpfungspunkt für neue Unionsverhandlungen gesehen wird.

Anastasios Kallis hat die verschiedenen Einstellungen und deren Wirkung auf die Geschichtsforschung sachlich zu bewerten versucht und dabei die Tendenzen der orthodoxen wie auch der katholischen Historiographie herausgearbeitet.<sup>26</sup>

Daneben besitzt auch die Humanismusforschung zwei konträre Standpunkte zur Entstehung der sogenannten Renaissance. Ein Teil der Autoren sieht die ‚Wiedergeburt‘ vornehmlich durch die Italiener selbst initiiert,<sup>27</sup> während ein anderer Teil den Wissenstransfer aus Byzanz, der mit dem Konzil intensiviert wurde, als einen entscheidenden Impuls wahrnimmt.<sup>28</sup> Dass eine solche Kontroverse auch von nationalen Tendenzen beeinflusst wurde, ist leicht nachzuvollziehen.<sup>29</sup> Allerdings scheint es auch innerhalb der akademischen Fachdisziplinen unterschiedliche Lesarten zu geben, aus denen das Bemühen um disziplinäre Profilierung deutlich abzulesen ist.<sup>30</sup> Neben den verschiedenen Tendenzen innerhalb der für unsere Frage relevanten Literatur erschwert auch deren bloße Quantität eine Übersicht und schlüssige Darstellung des historischen Kontextes zwischen 1438–1472.<sup>31</sup> Selbst die Konzentration auf visuelle Repräsentationen der Byzantiner im Vergleich zu den wenigen exemplarischen Textquellen muss eingegrenzt und über ausgewählte Perspektiven analysiert werden. Dies liegt an der Größe des Corpus, das gattungsübergreifend eine Vielzahl an religiösen und profanen Themen beinhaltet, aber auch am disparaten Forschungsstand zu den einzelnen Kunstwerken. So ist die Literatur zu prominenten Tafelbildern und Fresken wie denen von Pisanello und Piero della Francesca extrem umfangreich, während weniger bekannte Objekte beispielsweise aus der Buchmalerei oder Schnitzkunst bisher kaum besprochen worden sind.

Vier wesentliche Motivationen zur Repräsentation der Griechen, die mit den Begriffen kirchlich, politisch, humanistisch und künstlerisch nur grob umschrieben werden können, sollen an ausgewählten Beispielen vorgestellt werden. Den größten Nutzen hat der Papst aus der Union mit den Griechen ziehen können, da er dadurch seine Position gegenüber dem gegen ihn operierenden Reformkonzil in Basel deutlich verbessern

---

<sup>26</sup> KALLIS 1991, insbesondere zur orthodox-katholischen Divergenz in der Geschichtsforschung, S. 574–577.

<sup>27</sup> In der Kunstgeschichte beispielsweise THODE 1904; allg. etwa BURDACH 1926.

<sup>28</sup> Setton 1956, Geanakoplos 1976.

<sup>29</sup> Vgl. u.a. KONSTANTINOOU 2006 mit erstaunlichen Sätzen wie: „Durch seinen Schüler Regiomontanus (Johannes Müller), wurde Bessarion auch der Vater des frühen deutschen Humanismus.“ (S. 13). Neben der Fehleinschätzung der Rolle beider Akteure scheint auch das Verhältnis zwischen den beiden schief dargestellt zu sein.

<sup>30</sup> Ein Beispiel, „wie notwendig die Byzantistik für die Humanismusforschung ist“, bei GIUSTINIANI 1983, S. 111–113.

<sup>31</sup> Neben der Literatur zum Konzil und den folgenden mit Byzanz verbundenen Ereignissen lässt sich vieles auch über die teilweise gut aufgearbeiteten Biographien der beteiligten Akteure rekonstruieren, wovon einige zu den am besten erforschten Gestalten des Quattrocento gehören.

konnte.<sup>32</sup> So ist Eugen IV. auch der Auftraggeber für die detailreichste bildliche Beschreibung der Ereignisse an prominenter Stelle von Filaretos Bronzetür für Alt-St. Peter. Diese eher kirchenpolitische Motivation setzt sich auch nach dem Ende des Pontifikats Eugens IV. fort und verbleibt nicht nur auf päpstlicher Ebene, sondern wird ebenso durch Kardinäle und Orden vertreten.<sup>33</sup>

Ob die innerhalb des Konzils diskutierten Glaubensgrundsätze neue Bildformulare angeregt haben, kann nur gemutmaßt werden. Sie könnten sich beispielsweise in Bildern der Aussendung des Heiligen Geistes aus Vater und Sohn oder Darstellungen des Fegefeuers manifestieren. Als ein Programmbild des lateinischen Standpunktes in diesem Zusammenhang wurde Piero della Francescas *Taufe Christi* gedeutet, indem die Engel als *Concordia* und die Aussendung *ex Patre Filioque* verstanden werden könnten.<sup>34</sup> Gestützt wird diese Interpretation durch die byzantinischen Beobachter am Ufer des Jordans, in denen überzeugte ostkirchliche Prälaten gesehen wurden. Der Ausgangspunkt dieser Untersuchung sind jedoch Bildfiguren im byzantinischen Habitus, also im Grunde eine Betrachtung des ‚Beiwerks‘ und nicht die Visualisierung der theologischen Auffassungen, die innerhalb der Synode diskutiert wurden, sondern eine eher öffentliche Wahrnehmung seiner äußerlichen Umstände.

Die Medici und Florenz profitierten ebenfalls von der Überführung des Konzils und verwendeten dieses nach verbreiteter Forschungsmeinung zu ihrer Repräsentation.<sup>35</sup> Gleiches ist für Ferrara als ersten Konzilsort und die Este anzunehmen.<sup>36</sup> Diese politische Dimension schließt auch mögliche Übernahmen des kaiserlich-byzantinischen Habitus in das italienische Hofleben ein.<sup>37</sup> Schließlich stellt sich die Frage, inwieweit die Griechen selbst ihre visuelle Repräsentation aus ebenfalls politischen Gründen vorangetrieben haben. Die Idee der Selbstrepräsentation wurde besonders von Carlo Ginzburg im Bezug auf den griechischen Kardinal Bessarion als möglichen Auftraggeber und Initiator von Kunstwerken angeregt.<sup>38</sup>

Die meisten bildlichen Darstellungen beziehen sich jedoch auf Ereignisse der Heilsgeschichte und der Antike. Die Funktion des byzantinischen Bildpersonals als Stellvertreter der Antike wird im Kontext des humanistisch-antiquarischen Interesses

---

<sup>32</sup> In der Nachfolge des Konzils von Konstanz wurde in Basel versucht, die Kirche an Haupt und Gliedern zu reformieren. Auch die Basler Synode bemühte sich um die Teilnahme der Griechen. Die Entscheidung der Ostkirche für Ferrara und die Annahme des Primatsanspruchs des Papstes waren entscheidende Niederlagen für den Konziliarismus. Als Zusammenschau von Konstanz und Basel-Florenz, siehe GILL 1967.

<sup>33</sup> Die Mitwirkung von Kardinälen und Orden zur Repräsentation der Kirchenunion und des Kreuzzugsgedankens ist umstritten. GINZBURG 1981 versucht, sie für Kardinal Bessarion nachzuweisen, dessen Engagement in diese Richtung naheliegend ist.

<sup>34</sup> TANNER 1972; dazu auch GINZBURG 1981, S. 29–31. Literatur zur neuen Forschung zu Piero della Francesca BERTELLI 2007.

<sup>35</sup> Dies wird ausführlich in I.2.4 *Florentinische Erinnerung* diskutiert.

<sup>36</sup> Eine starke Auseinandersetzung der Este mit dem Konzil vermutet RONCHEY 2006, u.a. auch durch die Kunst Piero della Francescas, S. 353–355.

<sup>37</sup> Beispiele folgen in den Unterkapiteln II.2.9 *Hüte* und II.3.2 *Purpur, Porphyry, Doppeladler*.

<sup>38</sup> GINZBURG 1981.

an den Griechen untersucht. Es erstaunt, wie lange sich das anachronistische Motiv in den Renaissancezentren Ferrara und Florenz halten konnte und wie weit es in andere Regionen ausstrahlen konnte.

Die letzte Dimension, taucht in Interpretationen, die versuchen historische Bezüge zum Konzil zu rekonstruieren, selten auf. Es ist die künstlerische Motivation und die damit verbundene Herausforderung, den exotischen Habitus im Bild mimetisch nachzubilden. Dazu gehört auch das Bestreben der Künstler die Alterität gezielt für Narration und Dekorum einzusetzen. Der ästhetische Wert, der dem griechischen Habitus zugeschrieben wird, erhält auch durch den okkasionellen Charakter des Konzils eine besondere Darstellungswürdigkeit.

Die beschriebenen vier Dimensionen sind nicht klar voneinander abzugrenzen, sondern eng miteinander verknüpft. So können auch Auftraggeber und humanistische Ratgeber von der Fremdheit fasziniert sein und deren künstlerische Umsetzung einfordern. Der Frühhumanismus setzt sich zu großen Teilen aus an der Kurie beschäftigten Personen zusammen und findet maßgeblich in den beiden Renaissance-Zentren Florenz und Ferrara statt, so dass auch hier die Perspektiven korrelieren. Meist laufen mehrere Motivationen zur Repräsentation der Griechen bei der Entstehung der Werke zusammen, da sich die Intentionen von Auftraggebern, beratenden Humanisten und Künstlern darin verknüpfen.<sup>39</sup> Nicht für jede der vier Dimensionen werden Intentionen und Akteure genau benannt werden können, es sollen jedoch vor allem die Repräsentationsstrategien und die Rollenzuweisungen an das griechische Personal herausgearbeitet werden. Es geht um die Frage, welche Wirkung die Repräsentation des Fremden auf die eigene Repräsentation hat.<sup>40</sup> Die päpstlich-kirchliche Perspektive und die politisch-höfische sowie der Sonderfall möglicher Selbstrepräsentation werden an wenigen Fallbeispielen vornehmlich im ersten und dritten Teil besprochen. Die künstlerische und die humanistisch-antiquarische Dimensionen werden durchgehend analysiert. Ebenfalls kontinuierlich besprochen werden die Stereotypen, die den Griechen zugeschrieben wurden. Um die paradoxe Form und lange Dauer zu charakterisieren sowie ihre ‚Renaissance‘ im Quattrocento einordnen zu können, bedarf es eines längeren Vorlaufs.<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> Selbstverständlich gibt es auch mehrere Rollen vertretende Personen, wie den humanistischen Auftraggeber oder Künstler.

<sup>40</sup> Repräsentation kommt hier die Bedeutung zu, wie sie Roger Chartier formuliert: „Die Repräsentationen [...] stehen immer schon in Konkurrenz- und Wettbewerbssituationen, bei denen es um Macht und Herrschaft geht. Die Kämpfe im Bereich der Repräsentationen sind nicht minder wichtig als die ökonomischen Kämpfe, wenn man die Mechanismen verstehen will, durch die eine Gruppe ihre Sicht der sozialen Welt, ihre Werte und ihre Herrschaft durchsetzt oder durchzusetzen sucht.“, CHARTIER 1989, S. 11.

<sup>41</sup> „Das Stereotyp ist eine paradoxe Form der Repräsentation: nicht nur, weil es so tut, als bedürfte es keines Beweises – und doch nie wirklich bewiesen werden kann, weshalb es ständig wiederholt werden muss. Es ist darüber hinaus auch paradox, weil im Stereotyp ‚etwas ganz Fremdes den Status von etwas Bekanntem erwirbt‘. Das Stereotyp oszilliert also zwischen Bekanntem und Unbekanntem. Es ist ein Wechselspiel zwischen Vertrautem und Unvertrautem.“, CHARIM 2008, S. 32f.

## Graeculi – Ab uno, disce omnis. Geschichte eines Stereotyps

„Graeculi“ ist eine schon in der Antike geprägte diffamierende Bezeichnung für Griechen, die von den Humanisten übernommen wurde.<sup>42</sup> Die Stereotype gegenüber Orientalen im Allgemeinen und Griechen im Besonderen sind nicht nur über die Jahrtausende wirksam, sondern werden durch die breitere Textkenntnis der Frührenaissance reaktiviert und legitimiert.

Die für die Antike oft beschriebene Disposition zwischen der römischen Hegemonie im Politischen und der griechischen Überlegenheit im Kulturellen hat zu einem Kulturtransfer von Griechenland nach Rom geführt, der nicht immer reibungslos verlief.<sup>43</sup> Aus der Verschmelzung des alten Feindbildes mit dem kulturellen Vorbild sowie durch Polemiken traditionalistischer Kräfte des römischen Patriziats sind die Stereotype ausformuliert worden. Obgleich römischer Philhellenismus und Patriotismus klare Fronten zu bilden scheinen, ist die Einstellung zu den Griechen im Werk vieler Autoren ambivalent und wandelt sich auch innerhalb der römischen Geschichte durch die Auffassung der jeweils Regierenden. So erhalten die Griechen von ihrem eigentlich wohlgesinnten Rezipienten Cicero nur einen Vorsprung in der Bildung zuerkannt, während die Römer in allem anderen tugendhafter und fortschrittlicher dargestellt werden.<sup>44</sup> Außerdem wird ihnen vom römischen Rhetor Geschwätzigkeit unterstellt.<sup>45</sup> Dieser zum Topos gewordene Vorwurf scheint sich nicht nur in den visuellen Repräsentationen zu reflektieren, wie noch zu zeigen ist.<sup>46</sup> Durch die nahezu deterministische Bedeutung von Ciceros Schriften im frühen Quattrocento wird auch sein Griechenbild die Erwartungshaltung der italienischen Gastgeber maßgeblich bestimmt haben und dürfte damit auch zu einer selbsterfüllenden Prophezeiung geworden sein.<sup>47</sup>

Vergil, der für den Frühhumanismus ebenso wichtig ist wie Cicero, hat im Zusammenhang dieser Untersuchung eine noch größere Bedeutung. Er formuliert aus

---

<sup>42</sup> HUNGER 1987b.

<sup>43</sup> VOGT-SPIRA/ROMMEL 1999.

<sup>44</sup> CICERO 2008, I, 1–2; jedoch positiv in seinen Empfehlungen an seinen Bruder Quintus: „Sicherlich müssen wir sie [sc. humanitas] am ehesten denen erweisen, von denen wir sie empfangen haben“ (Ad Quint. fr. 1, 1, 27) zit. n. STAHL 1999, vgl. auch S. 256 zu den Warnungen gegenüber den Griechen.

<sup>45</sup> Cicero 2007, 2, 17f.

<sup>46</sup> Im Zusammenhang mit der „Disputgruppe“ siehe II. 3.1.2 *Rhetorik des Fremden*. Die Resistenz von Stereotypen – besonders wenn sie aus derart eloquenter Feder kommen – zeigt sich schon darin, dass die Phrase „hoc vitio cumulata est natio Graecorum“ noch heute Beispiel in gängigen Wörterbüchern ist beispielsweise GEORGES 1910/99, „Nationalfehler“, Sp. 1767; LANGENSCHIEDT 2004: „cumulo“.

<sup>47</sup> Siehe u.a. für einen Vergleich der Völker nach Cicero: Antonio de Ferrariis, ANDRIOLI NEMOLA 1982, S. 107; schon hier stellt sich die Frage ob das *semper* in „Ideo Graeci et Romani semper humanius bella gesserunt“ sich nur auf die Antike bezieht, wie die Beispiele vermuten lassen, oder fortbesteht.

dem Mund des trojanischen Erzählers Aeneas ein Stereotyp, das nicht nur inhaltlich – durch den Vorwurf der Verlogenheit – folgenschwer ist, sondern auch von seiner Logik her: Aus dem negativen Verhalten des Einzelnen soll auf ein Charakteristikum der ganzen Gruppe geschlossen werden können: „Accipe nunc Danaum insidias et crimine ab uno/disce omnis“ (II, 65–66).<sup>48</sup> Die Wendung, die heute noch als „Kennst du einen, kennst du alle“ fortbesteht führt mit anderen negativen Äußerungen über die Griechen in der Aeneis,<sup>49</sup> zu einem ganzen Archiv an Vorurteilen und vermeintlichen *exempla*, die repräsentativ auf die ganze Fremdengruppe angewendet werden. Demetrios Kydonos bewertet diese diskriminierende Pauschalisierung bereits im 14. Jahrhundert kritisch in seiner *Apologia pro vita sua*, in diesem Fall für das Urteil seiner Landsleute über die Lateiner.<sup>50</sup>

Da gerade Vergils Werke im Quattrocento eine verstärkte künstlerische Bearbeitung erfahren, wird die dort vertretene Auffassung gegenüber der Fremdengruppe innerhalb der vorliegenden Untersuchung noch genauer analysiert.<sup>51</sup> Viele Stereotype gegenüber Griechen und Orientalen finden sich in der Aeneis verteilt, meist als wörtliche Rede der jeweiligen Feinde. Teilweise rekurren sie auf abgewandelte Motive der homerischen Epen.<sup>52</sup> Die in der Aeneis formulierte Dichotomie zwischen Griechen und Trojanern ist den homerischen Epen noch fremd.<sup>53</sup> Der listenreiche Odysseus Homers wird von Vergil umgeformt. In der zur Odyssee und zur Ilias komplementär angelegten Aeneis

---

<sup>48</sup> „Höre denn jetzt von der Tücke der Danaer und an der einen Schandtat/erkenne sie alle.“ Hervorzuheben ist der kurze Vers „disce omnis“, der mit 58 anderen „Halbversen“ ein bewusstes oder biographisch bedingtes ‚non finito‘ der Aeneis darstellt. Niklas Holzberg nimmt gerade diese Stelle als Beispiel für einen beabsichtigten Effekt nämlich zur Herausstellung der griechischen Skrupellosigkeit, HOLZBERG 2006, S. 23; Vgl. a. die Bewertung von STAHL 1999, S. 257: „Wenn solch eine Pauschalverurteilung nicht Völkerhetze ist (im Amerikanischen würde man von ethnic slur sprechen), was dann?“

<sup>49</sup> Für den Zusammenhang insgesamt STAHL 1999. Er führt zudem vor, wie sehr die ‚Griechenhetze‘ in der Aeneis durch die augusteische Tagespolitik bestimmt war.

<sup>50</sup> „Denn nach denen, welche man hierzulande sah, richtete man das ganze Volk“, KYDONOS/BECK 1952, S. 212.

<sup>51</sup> Siehe Teil IV Panorama der Erzählung.

<sup>52</sup> In Aeneas Bericht über die Zerstörung Trojas etikettiert Vergil die griechischen Helden um, indem er Homers Epitheta ersetzt durch negative Adjektive wie „duri“ für Odysseus (II, 5), der in II. 260 zu „dirus Ulixes“ wird (natürlich auch schlecht gemacht im Bericht Sinons u.a. II, 90–100), „saevus“ II, 29 für Achill; Stereotype gegenüber den Trojanern: IV, 215–217a; sowie IV, 259–264; VIII, 704–706; IX, 614–620.

<sup>53</sup> Bei Homer gilt: „Die Bewohner der belagerten Stadt [Troja] sprechen die gleiche Sprache, haben die gleichen Sitten, tragen die gleiche Tracht und Bewaffnung und verehren dieselben Götter wie die Griechen. Vom Barbarentum im späteren Sinne findet sich noch keine Spur. An dieser naiven Gleichstellung hat ja auch die Bildkunst bis ins fünfte Jahrhundert hinein und größtenteils auch weiterhin festgehalten.“, JÜTHNER 1923, S. 2, der das Aufkommen von Fremdheit und Differenzmerkmalen erst durch die Perserkriege motiviert sieht. Vgl. auch BICHLER 1996. Für die Dichotomie von Hellenen und Barbaren in Byzanz siehe LECHNER 1955.



wird er von den Opfern seiner Einfälle für diese scharf verurteilt.<sup>54</sup> Dadurch wird er mit dem verlogenen Sinon zu einem Urtyp griechischer Untugend.

Auch in der christlichen Überlieferung bekommen die Griechen, speziell die Kreter, einen schlechten Leumund durch ein von Paulus als Invektive verwendetes Epimenides-Zitat, worin diese als „Lügner, böse Tiere und faule Bäuche“ bezeichnet werden.<sup>55</sup> Die Polarisierungen sind jedoch von den dichotomischen Modellen der Art Hellenen versus Barbaren zu verstehen.

Mit der Verlegung der römischen Hauptstadt in hellenistisch-orientalisches Gebiet wird die dichotome Identitätskonstruktion von Römern und Griechen in der Spätantike gebrochen. Die Byzantiner tragen fortan eine Art doppelte Identität als Rhomäer und Griechen. Ob dies jedoch als Verschmelzung zu einer hybriden Kultur wahrgenommen wurde, ist fraglich. So scheidet zum Beispiel Manuel Chrysoloras in seinem Städtevergleich „die zwei mächtigsten und klügsten Völker, [...] die Römer und Griechen“ als Erbauer von Konstantinopel.<sup>56</sup> Und so hängen aus westlicher Sicht dem griechischen Erbteil die negativen Stereotype an, die mit der Kirchenspaltung nur gefestigt werden. Die Rhomäer sehen hingegen ihr ‚neues Rom‘ als aufstrebendes, erneuertes Reich, während das ‚alte Rom‘ dem Verfall preisgegeben ist. Diese Einstellung wird am deutlichsten von Liutprand, der den byzantinischen Hof 968 als Gesandter besuchte, überliefert:

„Der dumme ungebildete Papst (Johannes XIII.) weiß wohl gar nicht, daß der heilige Konstantin die Herrschaft der Kaiser (*imperatoria sceptr*a), den ganzen Senat, die ganze Ritterschaft hierher herübergeführt (*transmis*se), in Rom aber nur gemeine Knechte, nämlich Fischer, Trödler, Vogelsteller, Hurenkinder, Pöbel und Sklaven zurückgelassen hat.“<sup>57</sup>

---

<sup>54</sup> Die negative Konnotation des Odysseus sowie ihre Übertragung auf zeitgenössische Griechen setzen sich im Mittelalter fort. So ist für Liutprand der Kaiser Nikephoros Phokas „in Lüge und Falschheit ein Odysseus“, zit. n. KLEIN 2004, S. 6; LIUTPRAND 1977, S. 177.

<sup>55</sup> Tit, 1,12: „Es hat einer aus ihnen gesagt, ihr eigener Prophet: ‚Die Kreter sind immer Lügner, böse Tiere und faule Bäuche.‘“ Ferner Tit, 1,10: „Denn es sind viel freche und unnütze Schwätzer und Verführer, sonderlich die aus den Juden“, wodurch die geläufigsten Griechenstereotype in einem Briefabschnitt versammelt sind und sich mit Vorurteilen gegenüber Juden vermischen.

<sup>56</sup> „Denn die zwei mächtigsten und klügsten Völker, das damals herrschende und das, das vor diesem geherrscht hatte, beide ausgezeichnet in jeder Kunst, beide voll Liebe zu Prunk und Prachtentfaltung, die Römer und Griechen, haben gemeinsam diese Stadt geschaffen.“ CHRYSOLORAS 1954, S. 128. Zu Konstantinopel als neues Rom, siehe LILIE 2003.

<sup>57</sup> Zit. n. TREITINGER 1956, S. 161f. („sed papa fatuus, insulsus ignorat Constantinum sanctum imperialia sceptr

Diese Äußerung enthält nicht nur die Idee der *translatio imperii*, sondern auch ein Exklusionsformular, durch das indirekt suggeriert wird, dass sich eine Gesellschaft von ihren Randgruppen offenbar ohne weiteres trennen und sich dadurch geradezu ‚entschlacken‘ kann.

Aufgrund dieser frühen Befunde erstaunt, dass Jonathan Harris in seinem Buch zu den griechischen Migranten die Genese der Vorurteile gegenüber Byzanz erst ins 12. Jahrhundert datiert. Dort wurde den Griechen die Schuld für den Verlust des Königreichs Jerusalem zugeschoben.<sup>58</sup> Dass eine solche der politischen Situation zuwiderlaufende Einschätzung zur ‚öffentlichen Meinung‘ werden konnte, belegt jedoch gerade das lange etablierte Misstrauen gegenüber Byzanz. Der Hass zwischen Griechen und Lateinern wurde besonders durch das morgenländische Schisma virulent. Beide Parteien bezeichneten sich fortan als Schismatiker und Häretiker.<sup>59</sup>

Bevor der Humanismus die griechische Kultur also schätzen und würdigen konnte, stand die griechische Identität vornehmlich für negative Eigenschaften, während dem römischen Erbteil durchaus Respekt gezollt wurde.<sup>60</sup> Eine Einschätzung dieser ambivalenten Haltung aus den Schriften der Frühhumanisten heraus ist allerdings problematisch, da deren topische Strukturen und emphatische Rhetorik weniger eine Aussage formulieren, sondern vornehmlich stilistisch auf ihre antiken Vorbilder rekurren. Dennoch ist eine große Zahl an individuellen Positionen der Humanisten von Petrarca bis Polizian überliefert, auf die im Laufe der Untersuchung immer wieder eingegangen werden wird.<sup>61</sup>

In der italienischen Malerei gerät die ‚maniera greca‘, nachdem sie der westlichen Kunst über das ganze Mittelalter immer wieder Impulse gegeben hatte, in Misskredit und Giotto wird – beispielsweise im *libro dell'arte* von Cennino Cennini – als der erste Künstler gesehen, der diesen Stil überwindet.<sup>62</sup> Im selben Malereitraktat wird er dann für seine Antikentreue gelobt. Der enge Zusammenhang zwischen Antike und Byzanz, den die Humanisten im Laufe des Quattrocento konstruierten, besteht hier offenbar noch nicht.

---

<sup>58</sup> HARRIS 1995, S. 39.

<sup>59</sup> Als zeitnahe Beispiele: Markos Eugenikos, ACTA GRAECA 1953, 400, 26–33 und von lateinischer Seite Andreas Escobar in *De Grecis Errantibus*, vgl. MARX [et al.] 1977, S. 289.

<sup>60</sup> Allerdings wurde das römische Erbe auch als verbraucht gedeutet, z.B. bei Giovanni Mario Filelfo *Amyris*. Vgl. BISAHA 2004, S. 131f.

<sup>61</sup> Siehe dazu MENNA 2000; BISAHA 2004, S. 94–173, zu Petrarca auch das Kapitel I.1.1 *Wegbereiter des Kulturtransfers*. Eine umfangreiche Sammlung an Einzelstudien zum Verhältnis von Orient und Okzident in der Renaissance gab SECCHI 2009 heraus.

<sup>62</sup> CENNINI 1970, S. 4f.; zum Kunsttransfer von Byzanz siehe u.a. CHASTEL 1999; BELTING 2000, insb. S. 379–390. Noch Vasari hat mit der Einordnung des griechischen Einflusses Schwierigkeiten: „Kurz, es herrschte zu Vasaris Zeit völlige Verwirrung [in Begrifflichkeit und Epochenauffassung], die dadurch noch verstärkt wurde, daß dieselben Griechen, die ihren Namen der erbärmlichen *maniera greca* verliehen, einst den klassischen Stil begründet hatten, der in der römischen Kunst gipfeln sollte.“, PANOFSKY 2001, S. 47.

Das für viele Seiten erfolversprechende Unternehmen des Unionskonzils, das neue Interesse an der klassischen griechischen Literatur und die durch die Eroberung von Konstantinopel aufkommenden Emotionen haben den Griechen eine gewisse Sympathie in Italien einbringen können. Die Stereotype verschwanden dadurch jedoch keineswegs, sondern blieben in den folgenden Jahrhunderten stets wirkmächtig. Daran änderte auch das Erlöschen von Byzanz oder die Etablierung griechischer Sprache und Literatur im Westen wenig.<sup>63</sup> Als kurzer Ausblick lässt sich sagen, dass der diffundierende Humanismus selbst zum Träger der Stereotype wurde, sodass diese über die ganze Frühe Neuzeit virulent blieben. Schließlich schuf die Aufklärung ein Bild von Byzanz als Verfallszeit, indem die alten Topoi zu einer Synthese gebracht wurden.<sup>64</sup> So erhielt sich der Begriff ‚Byzanz‘ im 19. Jahrhundert trotz des europäischen Philhellenismus nach der griechischen Revolution 1821 als Stigma von Dekadenz und Despotie.<sup>65</sup> Auch die frühe Humanismusforschung tradierte die Vorurteile weiter oder wurde wiederum durch wenig distanzierte Quellenarbeit neu davon befruchtet. Dadurch sind die Byzantiner in den Werken vieler Kultur- und Kirchenhistoriker bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts negativ gezeichnet. Besonders Georg Voigt hielt einen ganzen Katalog an Vorurteilen bereit, die zwar den wissenschaftlichen Wert seiner ansonsten wegweisenden Arbeit schmälern, jedoch auch einen indirekten Hinweis auf die Vielfalt der kursierenden Stereotype zu den vermeintlichen Untugenden der Griechen geben können.<sup>66</sup>

## Corpusanalyse statt Indizienkette

Einige Bilder der Kunstgeschichte besitzen neben einer malerischen Qualität, einer berühmten Autorschaft oder besonderen Provenienz auch das problematische aber doch einträgliche Prädikat ein Rätsel zu sein.<sup>67</sup> Dies ist einträglich für die Kunstwerke

---

<sup>63</sup> Die Fronten sind weiterhin verhärtet und viele Lateiner sehen den Fall von Byzanz als gerechtfertigt bzw. von den Griechen durch ihren unversöhnlichen Hass gegenüber den Lateinern herbeigeführt. Vgl. u.a. FABRI 1897, S. 387.

<sup>64</sup> KLEIN 2004, S. 2–7; siehe auch AMELING/NESELRATH 1997, S. 318.

<sup>65</sup> So z.B. ROCHOLL 1904: „Das Rhomäer-Reich war eben auf wildem Boden unter Barbaren gepflanzt, die es nie assimilierte, unter denen die mitgebrachte Kultur dagegen leiden mußte.“, S. X.

<sup>66</sup> Obwohl zu berücksichtigen ist, dass Voigts Charakterstudien stets scharfzüngig sind, scheint er bei den Griechen eine negative Grundmentalität vorauszusetzen, die nur wenige überwinden können. So urteilt er nach einigem Lob über Argyropoulos: „Aber dabei war er *ein echter Byzantiner*: launisch, prahlerisch, unzuverlässig, unerträglich, ein als Fresser und Säuer berüchtigter Dickbauch. Bissig und anmaßend wie die meisten seiner Landsleute [...]“. VOIGT 1960, I, S. 369 [kursiv: Bell]. Gegen Bessarion soll Voigt „eine Art Diffamierungskampagne“ geführt haben, BINNER 1981, S. 71. Vgl. a. GREGOROVIVUS 1988, der die griechischen Migranten „voll byzantinischen Dünkels“ sieht (Bd. 3, S. 261).

<sup>67</sup> Etwa Giorgiones *Tempesta* (vgl. u.a. SETTIS 1982), Leonardo da Vincis *Mona Lisa*, Piero della Francescas *Geißelung Christi* und die *Monatsbilder* des Palazzo Schifanoia.

beziehungsweise deren besitzende Institutionen durch eine Konzentration an fächerübergreifenden Publikationen und ein großes öffentliches Interesse. Problematisch für die Forschungslage ist der dadurch bewirkte ‚halo effect‘, durch den das Œuvre des Künstlers oder noch größere Kontexte überstrahlt und arkanisiert werden.

Studien, die das Rätsel im Titel führen,<sup>68</sup> tauchen am Anfang des 20. Jahrhunderts auf und scheinen aus der Haltung, die Carlo Ginzburg zwischen Giovanni Morelli, Sherlock Holmes und Sigmund Freud entstehen sieht, hervorzugehen.<sup>69</sup> Sie birgt den Optimismus, die Lösung eines jeglichen geistigen Problems zu finden, wenn nur die Spuren richtig gelesen werden. Diese „detektivische“ Methode wandte Ginzburg selbst auf die Bilder Piero della Francescas an. In dessen Werk hat besonders die *Geißelung Christi* in Urbino zu interdisziplinären Diskussionen geführt, die das ‚Enigma‘ jedoch nie zweifelsfrei lösen konnten (Abb. 2).<sup>70</sup> Für das Thema dieser Arbeit ist das Gemälde formell wichtig, da es sehr detailliert byzantinischen Habitus repräsentiert. In der Analyse soll die oben beschriebene Privilegierung des rätselhaften Bildes jedoch möglichst zurückgenommen werden und die Tafel als primus inter pares neben den anderen Repräsentationen, die den byzantinischen Habitus zeigen, untersucht werden. Doch handelt es sich bei der *Geißelung Christi* wirklich um ein Rätsel? Spannend und zugleich spekulativ werden die Interpretationen, wenn sie davon ausgehen, Künstler und Auftraggeber hätten das Bild bewusst kryptisch codiert. Eine Lesbarkeit wird nur für gewisse Zirkel angenommen. Statt einer bewussten Verschleierung mag jedoch die schlechte Quellenlage unintendiert das Verständnis erschweren. Im Gegensatz zu einem herkömmlichen Rätsel, wo die Lösung zwar verborgen, aber stets vorhanden ist, können die relevanten Informationen zum besseren Verständnis endgültig verloren

---

<sup>68</sup> Zu beachten ist hier freilich der nicht ganz identische Sinn von ‚Enigma‘ im Englischen und Italienischen so wie ‚Rätsel‘ im Deutschen.

<sup>69</sup> GINZBURG 1983; Morelli, Holmes und Freud verbindet der Versuch, naturwissenschaftliche (namentlich medizinische) Methoden auf ihre Fragestellungen zu übertragen. Auch wenn alle drei damit äußerst erfolgreich waren, sind die Schwierigkeiten derartiger Transfers offensichtlich. Durch die kriminalistische Untersuchung von Piero della Francescas *Geißelung Christi* durch den Polizeibeamten Silio Bozzi, die zu einer esoterischen Deutung im Ficino-Umkreis kommt, hat Ginzburgs These eine letzte bizarre Blüte bekommen; vgl. ROECK 2010.

<sup>70</sup> U.a. LAVIN 1972; CLARK 1951 (S. 34f.); GINZBURG 1981; LIGHTBOWN 1992 (S. 49–69); BANKER 1995; CALVESI 1998; RONCHEY 2006; ROECK 2006; KING 2007; REHM 2008. Ronchey hat bereits ein beeindruckendes Corpus zum byzantinischen Habitus, viele relevante Quellen und eine ausführliche Bibliographie zusammengetragen. Die Crux der Studie ist leider, dass diese Zusammenstellung mit Hilfe von vagen Zuschreibungen in ein Narrativ gezwungen wird, das die Lösung des Enigmas darstellen soll. Besonders die vielen Versuche zeitgenössische Porträts zu identifizieren, ergeben ein methodisches Problem. Insgesamt wird das italienische Interesse an der Union (ante et post quem) überschätzt, wodurch der Eindruck entsteht, viele bedeutende Kunstwerke des Quattrocento wären lediglich zum Herbeiführen oder Memorieren des Konzils ausgeführt worden. Sylvia Ronchey legt immerhin die weitreichendste Studie zum byzantinischen Habitus vor, wenn dies auch indirekt über die Piero della Francesca-Interpretation passiert. Andere Interpretationen funktionieren ähnlich und haben in kleinerem (GINZBURG 1981) und größerem (KING 2007) Maß mit den gleichen methodischen Schwierigkeiten zu kämpfen. Zu Piero allg. vgl. u.a. LAVIN 2002; BERTELLI 2007.

sein.<sup>71</sup> So konnte zu Piero della Francescas Gemälde kein Auftraggeber ermittelt werden, wodurch die Intention des ikonographisch singulären Bildes äußerst unbestimmt ist.

Die Kombination aus fehlendem Auftraggeber, ungenauer Datierung, unbekannter Ikonographie des Vordergrundes und der Option, dass es sich bei den dargestellten Personen um Kryptoporträts handeln könne, ermöglicht Interpretationen nur über ein Geflecht von Indizien.<sup>72</sup> Die Hypothesen und Indizienketten der Deutungen können sich dabei, überspitzt formuliert, an keinem Kontext orientieren, sondern konstruieren ihn aus der Verknüpfung mit historischen Persönlichkeiten und Ereignissen.<sup>73</sup>

Eine Bezugnahme der wesentlich später entstandenen Bilder von Piero della Francesca oder auch von Benozzo Gozzoli auf das Unionskonzil 1438/39 erscheint als gewagte Konstruktion, da dazu zunächst geprüft werden müsste, wie nachhaltig das Ereignis war.<sup>74</sup> Auch das Konzept des Kryptoporträts ergibt methodische Schwierigkeiten, die bisher kaum thematisiert wurden. Es sabotiert die Identität von Bildfiguren und macht sie indifferent, da nun zwei Personen von einer Figur repräsentiert werden.

Zunächst sollte im Sinne Panofskys die Differenz von Form und Inhalt beachtet werden.<sup>75</sup> Es ist recht genau zu belegen, dass die Merkmale, Typen und Motive, die hier zusammenfassend als byzantinischer Habitus bezeichnet werden, zuerst während des Unionskonzils in den visuellen Repräsentationen erscheinen und eben auch in Bildwerken, die in direktem Zusammenhang zum Ereignis gebracht werden können. Eine Tradierung dieser Formen bedeutet jedoch nicht zwangsläufig eine partielle oder gar vollständige Mitnahme der Inhalte. Die Formen des byzantinischen Habitus könnten sich rasch von ihren vermeintlichen Trägern, den Konzilsteilnehmern, abgelöst haben. Einige Interpreten scheinen jedoch aus der Identifizierung von Merkmalen des byzantinischen Habitus direkt eine ‚Unionsikonographie‘ zu folgern, wodurch die für das Bildthema eigentliche und offensichtliche Ikonographie oft hintenangestellt wird. Eher sollte gefragt werden, ob bereits in der eigentlichen Ikonographie eine gewisse

---

<sup>71</sup> Statt sich mit der fragmentarischen Situation abzufinden, wird versucht die Lücke mit anderem Wissen zu füllen oder die Unklarheit als ‚intellectual game‘ (CLARK 1951, S. 35) zu verstehen, zu dem wiederum eine Lösung möglich ist. Das Bild wird als enigmatisch postuliert, da damit auch eine im Bild selbst liegende Lösung impliziert wird.

<sup>72</sup> Das Kryptoporträt erscheint als problematische Kategorie, da sie im Kunstdiskurs der Zeit weniger verankert ist, als es in der Forschung reflektiert wurde. Literatur zum Phänomen des Kryptoporträts gibt es kaum, ein Ansatz bei LADNER 1983. Zum Problem der Identifizierung von Porträts in Gemälden äußert sich u.a. bereits Ernst H. Gombrich; siehe GOMBRICH 1985a.

<sup>73</sup> „[Seine ‚Geschichte‘] bietet keineswegs die einzig denkbare Rekonstruktion der Umstände, die unser Bild hervorbrachten.“ und „Unter unseren Erzählungen verändert Pieros Gemälde wieder und wieder seine Gestalt,...“ räumt Bernd Roeck in seinem etwas kleinlauten aber umso ehrlicheren Resümee ein; ROECK 2006, S. 207f.

<sup>74</sup> Eine ungenaue Datierung ermöglicht viele Kontextualisierungsversuche, in welchem das ‚rätselhafte‘ Bild zeitlich nah an bedeutende Ereignisse wie das Unionskonzil gekoppelt wird. Dies geschieht auch bei datierten Werken, indem die Strahlkraft von Ereignissen besonders hoch eingeschätzt wird. Die Fresken der Medici-Kapelle von Benozzo Gozzoli (Abb. 38, 72) werden im Folgenden behandelt.

<sup>75</sup> PANOFSKY 2001, S. 90.

Berechtigung besteht, den byzantinischen Habitus zu etablieren, zum Beispiel weil das Sujet Griechen oder Orientalen vorsieht.<sup>76</sup>

Wenn jedoch tatsächlich neben der offensichtlichen Ikonographie eine Art Kryptoikonographie bestehen sollte, könnte sie bei den hier besprochenen Repräsentationen entweder Unionsikonographie oder Griechenikonographie sein. Die Erstere wäre geeignet das Ereignis und dessen Ergebnisse zu memorieren, Letztere könnte sich hingegen immer wieder aktualisieren und damit eine Position zum Status quo der griechischen Frage repräsentieren.<sup>77</sup>

Vielen Bildern des Quattrocento kann nicht durch die bloße Verknüpfung von visuellen und textlichen Repräsentationen, durch eine zu kurz gegriffene Ikonologie beigegeben werden. Dafür fehlen einerseits zu oft die grundlegenden Informationen über Auftraggeber, Datierung und Anlass beziehungsweise Intention, während andererseits eine Vielzahl an allgemeinen Quellen mit dem Bild kontextualisierbar ist. Schon lösungsstrategisch empfiehlt es sich, nicht vom ‚rätselhaftesten‘ Bild auszugehen. Es erscheint daher sinnvoller, zuerst anhand eines Phänomens des byzantinischen Habitus in einer Art Längsschnittanalyse visuelle Repräsentationen aus dem mittleren Drittel des 15. Jahrhunderts zu untersuchen.

Diese Herangehensweise ist im Grunde eine Variation der warburgschen Analyse des ‚bewegten Beiwerks‘.<sup>78</sup> Gängige Ikonographien werden dabei mit einem fremden Formenrepertoire ausgestattet. Zur Figur der Ninfa, die sich nicht nur über ihr Kostüm, sondern insbesondere ihr Bewegungsmotiv definiert, bilden die auf ähnliche Weise eingeschriebenen Griechenfiguren ein etwa zeitgleiches Pendant. Beide werden als eine Reminiszenz an die Antike verwendet.

Durch die Figur des Fremden erscheint die Fragestellung dieser Untersuchung darüberhinaus anschlussfähig an eine Vielzahl neuerer soziohistorischer, anthropologischer und schließlich in gewissem Maße postkolonialer Ansätze. Das Modell von Inklusion

---

<sup>76</sup> Allerdings ist auch der umgekehrte Fall durch die Überbewertung von Ikonographie möglich, indem Elemente des byzantinischen Habitus als Zeichen aus der Textgrundlage des Sujets gedeutet werden. Dies widerfährt Ernst H. Gombrich in seiner Notiz *The Repentance of Judas*, in dem er die linke Figur im Vordergrund von Piero della Francescas *Geißelung Christi* – ikonographisch naheliegend – mit Judas identifiziert und dies mit einer völlig unabhängigen ‚Byzantiner‘-Zeichnung zu untermauern versucht, GOMBRICH 1959 (vgl. auch GOMBRICH 1952, S. 176f.). Später ROECK/TÖNNESMANN 2005 bei einem ähnlichen Versuch. Siehe Unterkapitel II.2.4 *Mantel*.

<sup>77</sup> Dies geschieht in den Interpretationen, die im Pilatus der *Geißelung Christi* Pieros den zaudernden Johannes VIII. nach seiner Rückkehr vom Konzil sehen, der tatenlos zusieht, wie die errungene Union von seinen Landsleuten missachtet wird.

<sup>78</sup> GOMBRICH 2006, S. 79.

und Exklusion<sup>79</sup> zeichnet sich unter diesen gegenüber der eindimensionalen Sicht auf Stigmatisierung beziehungsweise Pejoration des Fremden aus.<sup>80</sup> So sind inkludierende Bildformulare zu beobachten, in denen der Fremde positiv konnotiert erscheint.<sup>81</sup> Die Beschäftigung mit Inklusion und Exklusion wirft stets die Frage nach den Personen auf, die davon betroffen sind, die also von den gesellschaftlichen Systemen eingeschlossen oder ausgeschlossen werden. Ähnlich geht es auch den dechiffrierenden Bildinterpretationen zu Piero della Francesca immer wieder darum, die Dargestellten zu identifizieren. Somit bedarf es einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Vorgang der Identifikation sowie der Differenz von Figur und Person.

Der Habitus, der die Distinktion zwischen den verschiedenen Gruppen leistet, ist jeweils für diese und die entstehenden Repräsentationen zu beachten. Pierre Bourdieus methodischer Ansatz lässt sich zur Analyse dieser Verhältnisse in die Renaissance übertragen.<sup>82</sup>

In der vorliegenden Arbeit wird zunächst versucht, Distanz zu den die Bilder und Textquellen verklammernden Narrativen und von der raschen Gleichsetzung historischer Personen mit Bildfiguren zu erreichen, um dadurch eine operative Ebene zu finden, an der das Bildphänomen untersucht werden kann. Dazu gehören die Analyse von Detailformen des Habitus, Repräsentations- und Erzählstrategien, Antikenrezeption und Fremdheitskonstruktionen. Die mit großer Sicherheit mit dem Konzil verbundenen Repräsentationen und der historische Kontext sind diesen Überlegungen vorgeschaltet.

---

<sup>79</sup> Dass hier in einer geschichtswissenschaftlichen Adaption das systemtheoretische Begriffspaar verwendet wird, wie in den Publikationen des SFB 600 „Fremdheit und Armut. Wandel von Inklusions- und Exklusionsformen von der Antike bis zur Gegenwart“ insbesondere die kunsthistorische Verwendung in den Arbeiten des Teilprojekts C 2, z.B. HELAS 2007; WOLF 2007; BELL 2008; BELL/SUCKOW 2008; BELL/SUCKOW 2010. Hilfreich waren auch BOHN 2006 (deren Kunstbetrachtungen leider wie auch die LUHMANN 1997 zu sehr die Kunsttheorie reflektiert als die Objekte). Zu Identität und Repräsentation allgemein, HALL 2004.

<sup>80</sup> Vgl. zum Stigmatisierungsansatz STRICKLAND 2003.

<sup>81</sup> Die Analysen von Inklusion und Exklusion innerhalb des Bildes, sowie von Inklusion in das Bild und Exklusion aus dem Bild beziehen bildimmanente Indikatoren wie auch dessen spezifische Kontextualisierbarkeit mit ein. Für letztere sind die räumliche und performative Dimension, das heißt die Fähigkeit des Bildes zur Erzeugung von Ausgrenzung/Einbeziehung beziehungsweise zur Markierung von Räumen und Zugehörigkeiten, zu berücksichtigen. Innerhalb des Bildes ermöglichen formale Bedingungen wie Farbe, Licht und Struktur, kompositorische Elemente wie Rahmen, Registerbildung, innerbildliche Barrieren und Positionen zwischen Zentrum und Peripherie und schließlich ikonographisch-ikonologische Kriterien Aussagen über Modi von Teilhabe und Ausschluss.

<sup>82</sup> BOURDIEU 2006. Der Habitusbegriff Bourdieus ist im Übrigen stark von der Lektüre von Erwin Panofskys Aufsatz „Gotische Architektur und Scholastik“ angeregt. Erwin Panofsky spricht von *mental habit*, das er als „Prinzip, das das Handeln regelt“ definiert und in der deutschen Übersetzung mit „Denkgewohnheit“ übersetzt wird. PANOFSKY 1989, S. 18.

# **I. Ereignis und Erinnerung. Das Konzil von Ferrara-Florenz 1438/39**

Im Folgenden soll das Unionskonzil von Ferrara kurz als historisches Ereignis vorgestellt und die direkt damit verknüpften visuellen und textlichen Repräsentationen besprochen werden.<sup>83</sup> Hervorgehoben werden hier die unterschiedlichen Perspektiven auf lateinischer Seite unter Berücksichtigung der oben beschriebenen Motivationen der am Konzil partizipierenden Gruppen. Es kann dabei nicht auf spätere Kommentatoren verzichtet werden und vorweg werden die ‚Wegbereiter des Kulturtransfers‘ zwischen Byzanz und Italien genannt, um eine Vorstellung des Status Quo der politischen und intellektuellen Verhältnisse zwischen Lateinern und Griechen zu bekommen. Auch um der in der Literatur verbreiteten These, es handele sich bei Bildfiguren im byzantinischen Habitus stets um eine ‚Konzilsikonographie‘,<sup>84</sup> schon in diesem Teil der Untersuchung zu hinterfragen, werden sowohl einige Jahrzehnte vor als auch nach dem Ereignis angesprochen.

Eine knappe Darstellung der negativen Bewertungen des Konzils ist der von dessen Nutznießern konstruierten Erfolgsgeschichte vorgeschaltet. Auf eine genaue Beschreibung des Konzils selbst wird jedoch bewusst verzichtet und stattdessen werden die wenigen visuellen Repräsentationen den vielfältigen textlichen gegenübergestellt. Es geht hier nicht darum, das Ereignis anhand der Repräsentationen zu rekonstruieren, sondern deren Konstituierungen des Ereignisses zu analysieren.

## ***1. Der historische Kontext in seinen Perspektiven***

Das Unionskonzil von Ferrara und Florenz 1438/39 ist lange maßgeblich auf deutlich spätere ‚Erinnerungen‘ und seine langfristigen Wirkungen hin bewertet worden. So wurde das Ereignis für die ökumenische Kirchengeschichte eher makuliert und als Misserfolg bezeichnet, während ihm dagegen in der Geistesgeschichte eine große Bedeutung zugesprochen wurde. Die Einschätzung, im Konzilsumfeld den entscheidenden Impuls für einen philosophischen Paradigmenwechsel zu sehen, geht zu einem guten Teil auf Marsilio Ficino zurück, der zum Zeitpunkt des Florentinums

---

<sup>83</sup> Zu Konzilen als Ereignis und demselben in der Historiographie siehe RATHMANN 2000, S. 34–51. Der Zugang der vorliegenden Arbeit gleicht hierin der Untersuchung von Rathmann. Was dort für Texte des Konstanzer Konzils geleistet wurde, soll in ähnlicher Weise für Bilder des Florentinums und exemplarische Quellen versucht werden; natürlich mit besonderem Blick auf die Repräsentation der Byzantiner.

<sup>84</sup> Die Idee einer Konzilsikonographie bestimmt u.a. die Arbeiten von LAVIN 1972; NAUJOKAT 2006; RONCHEY 2006; BLASS-SIMMEN 2009; vgl. ferner SCHARF 2001, S. 120.



sechsjährig war. Im Vorwort seiner in den 1480er Jahren begonnenen Plotinübersetzung schreibt er, dass Cosimo de' Medici durch den Neuplatoniker Georgios Gemistos Plethon, der dem byzantinischen Kaiser als Berater in Italien beistand, zur Gründung einer platonischen Akademie angeregt worden sei.<sup>85</sup> Diese späte Auslegung wurde von vielen Philosophiegeschichten übernommen und das Konzil als entscheidender Einfluss auf den Renaissanceplatonismus oder gar als dessen eigentlicher Grund angesehen.<sup>86</sup> Je kursorischer und überblicksartiger die Darstellung der Geistesgeschichte vorgenommen wird, desto mehr gerät der mit dem Ereignis verbundene Wissenstransfer zum Wendepunkt zwischen mittelalterlicher Scholastik und modernem Denken.<sup>87</sup>

Neuere Untersuchungen haben dieses Bild deutlich korrigiert.<sup>88</sup> Das Konzil fällt in einen Zeitraum, in dem der Frühhumanismus schon markante Konturen und Ziele besaß. Der Kulturtransfer zwischen Byzanz und Italien sollte daher eher auf seine Breitenwirkung untersucht werden als auf die elitären humanistischen Zirkel, in denen die Auseinandersetzung mit griechischer Geistesgeschichte bereits im Gange war.<sup>89</sup> Auch die kirchengeschichtliche Bedeutung besonders für das Papsttum wird mittlerweile ebenfalls anders, in diesem Fall gewichtiger, bewertet.<sup>90</sup> In diesem Kapitel sollen nach der Beschreibung der kulturellen Kontakte vor dem Konzil die unterschiedlichen Einschätzungen seiner Bedeutung vorgestellt werden. Dabei sollen flankierend zu den zeitgenössischen Bewertungen auch die Positionen der Forschung aufgezeigt werden.

## 1.1 Wegbereiter des Kulturtransfers zwischen Byzanz und Italien

„Wir werden sehen, wie [das Verlangen nach der hellenischen Literatur] lebendig und zur That wurde, wie Italiener nach Byzanz hinüberschifften und Byzantiner nach Italien kamen, jene um zu lernen, diese um zu lehren, wie Alt und Jung Griechisch treibt und wie der Genius des alten Hellas, einmal durch Petrarca herbeibeschworen, nicht mehr zur Ruhe geht.“<sup>91</sup>

---

<sup>85</sup> Die entsprechende Literatur im Exkurs zu Plethon (Kap. I.3.3).

<sup>86</sup> Vgl. u.a. EISLER 1912, S. 560; RUSSELL 2001, S. 508.

<sup>87</sup> KONSTANTINOU 2006 schreibt die Auffassung eines starken griechischen Einflusses auf die Renaissance fort (S. 10, 13).

<sup>88</sup> HANKINS 1990, Bd. 1, III.3; Bd. 2, S. 436–440. MONFASANI 1995. Trotzdem kommt dem Konzil eine „unbestreitbare Schubkraft für Graecitas und Platonismus in Europa“ zu, HELMRATH/MÜLLER 2004, S. 15.

<sup>89</sup> WILSON 1992b.

<sup>90</sup> Siehe u.a. die Bewertung von ALBERIGO 1993, S. 325.

<sup>91</sup> VOIGT 1960, I., S. 50; für ihn geben Petrarca und Boccaccio – ohne des Griechischen wirklich mächtig zu sein, aber durch ihre Bemühungen darum – den entscheidenden Impuls für den Kulturtransfer.

So formulierte Georg Voigt in seinem Pionierwerk zur *Wiederbelebung des classischen Alterthums* den Kulturtransfer zwischen Ost und West. Jenseits dieses Pathos sollen hier einige Personen als ‚Wegbereiter‘ benannt werden, die ab Mitte des Trecento bis 1438 den Austausch zwischen der italienischen und griechischen Kultur wechselseitig beförderten.<sup>92</sup>

In diesem Kontext lassen sich auch die vor dem Konzil versuchten Annäherungen in Glaubensfragen diskutieren. Auf italienischer Seite war es allerdings an erster Stelle das Interesse an griechischer Literatur, die von den Humanisten vorerst zum besseren Verständnis der lateinischen Werke hinzugezogen wurde. Der Kulturtransfer von Byzanz nach Italien verlief somit vornehmlich über das Medium Buch und nur in Ausnahmen über vermittelnde Personen. Somit wurden viele Griechen lediglich als Sprachlehrer, Übersetzer und Abschreiber geduldet. In diesen Funktionen verdingte sich schon Pilato gegen Bezahlung bei Petrarca.<sup>93</sup> Der Dichter hatte bereits zuvor Kontakt zu den beiden Griechen Barlaam aus Kalabrien und Nikolaos Sigeros, die am päpstlichen Hof in Avignon über die Kirchenunion verhandelten.<sup>94</sup> Aufschlussreich für Petrarcas Verhältnis zum Griechischen ist sein Wunsch, Sigeros solle in Konstantinopel nach verschollenen Schriften Ciceros suchen.<sup>95</sup> Als er dann stattdessen die Werke Homers im Original erhielt, zeigte er sich dennoch dankbar. Wenn die Entwicklungen der Frührenaissance bereits rudimentär bei Petrarca angelegt waren, wie es die ältere Humanismusforschung behauptete, lassen sich an ihm zumindest einige Aspekte exemplarisch beleuchten. Zunächst war der Umgang mit der griechischen Literatur nicht unmittelbar, sondern geschah über antike Paraphrase oder die wenigen lateinischen Übersetzungen.<sup>96</sup> Auch der Respekt gegenüber griechischer Philosophie und Rhetorik war meist aus den lateinischen Autoren übernommen. So konnte Petrarca gegenüber den zeitgenössischen Griechen auch eine sehr antagonistische Position einnehmen, wenn er beispielsweise in einem Brief an den genuesischen Dogen von 1352 bekennt, dass er sich danach sehne, das unrühmliche Kaiserreich von „unseren

---

<sup>92</sup> Freilich hat es über das ganze Mittelalter Kontakte zu Byzanz und auch griechische Studien im Westen gegeben, dazu SETTON 1956 und CICCOTELLA 2008, S. 85–97. Der Vorlauf, der nur dazu dienen soll, das Konzil innerhalb der Kulturgeschichte nicht zu stark abzusetzen, muss hier jedoch zeitlich und regional begrenzt bleiben.

<sup>93</sup> Vgl. zu Petrarcas Verhältnis zu den Griechen pointiert BISAHA 2004, S. 118–122.

<sup>94</sup> So macht Barlaam dem Papst Hoffnung, die Griechen würden eine Union akzeptieren, sofern es eine offene Diskussion in einem ökumenischen Konzil mit den Repräsentanten der fünf Patriarchen geben würde. Vgl. GENAKOPOLOS 1989 S. 251–254; SIEBEN 1991, S. 26f. Zu Barlaam MANDALARI 1888.

<sup>95</sup> VOIGT 1960, I., S. 48.

<sup>96</sup> Hier seien nur Ciceros *Tusculum* und die *Naturalis historiae* Plinius d.Ä. als prominente Beispiele genannt.

eigenen Händen“ zerstört zu sehen.<sup>97</sup> Die ambivalente Haltung der frühen Humanisten beruhte auf einem Verlangen nach den Ressourcen griechischer Bildung und einer gleichzeitigen Ablehnung der sie tragenden Menschen. Eine Inklusion von Griechen in die italienische Gesellschaft stellte sich daher als äußerst schwierig dar. Dieses Phänomen bestand im ganzen Quattrocento.

Auf griechischer Seite war der Kontakt zum Westen existentieller: Die Reise des byzantinischen Kaisers und der orientalischen Prälaten nach Ferrara bildete den Höhepunkt innerhalb der nichtmilitärischen Versuche der Palaiologen zur Rettung von Byzanz. Aus strategischen Erwägungen hatte bereits Michael VIII. Palaiologos (1224/25–1282) auf dem zweiten Konzil von Lyon 1274 eine kurzfristige Union erwirkt, sah sich jedoch von der griechischen Geistlichkeit verlassen und wurde bald vom Papst exkommuniziert. Der Vorstoß des Begründers der palaiologischen Dynastie Michael VIII. wird dennoch programmatisch für die Politik der Nachfolger bleiben: 1369 legte Johannes V. Palaiologos (1332–1391) in Rom ein katholisches Glaubensbekenntnis ab, um Unterstützung gegen die Osmanen bei Papst Urban V. zu erwirken.<sup>98</sup> Nach ihm suchte Manuel II. (1350–1425) die europäischen Fürstenhöfe auf, um militärische Hilfe gegen die Türken zu erbitten.<sup>99</sup> Seine Hoffnungen und Zweifel im Bezug auf einen europäischen Beitrag an der Verteidigung von Byzanz sind durch seine Briefe und besonders eindrücklich durch sein Testament überliefert.<sup>100</sup> Manuels Ekphrasis auf ein Objekt der höfischen Kunst des Okzidents – höchstwahrscheinlich eine Tapiserie – ist bekannt und zeigt die Kunstfertigkeit beider Kulturen.<sup>101</sup> Die Inspiration, die der byzantinische Kaiser aus der abendländischen Bildwelt gewinnt, erhält jene offenbar durch ihn nicht. Obwohl Manuel II. größere Distanzen zurücklegt

---

<sup>97</sup> „Infame illud imperium sedemque illam errorum vestris manibus eversum iri cupio.“ (Epist. rer. famil. XIV, 5), im Brief verwendet er auch die diskriminierende Bezeichnung „graeculi“. Genuas Einstellung zu den Griechen war abhängig von den (wirtschafts-)politischen Verhältnissen zu Byzanz. Ein anonymes mittelalterliches Spottvers im genuesischen Dialekt ruft die gängigen Stereotype und die mit ihnen verbundene Pauschalisierung auf: „Quasi ogni greco per comun/ è lairaor, neco e soperbo;/ e in nostra contrâ n'è un/ chi de li aotri è pu axerbo./ Ché e' no L'alosengo tanto/ che mai so crior se stagne;/ semper m'aguaita in calche canto/ per adentarme le carcagne./ Donca, se semper dé star re'/ e no mendar le overe torte,/ e' prego l'aotissimo De'/ che mâ lovo ne lo porte./ Amen.“, zit. n. TOSO 1989, S. 75, Nr. VIII, ebd. ital. Übers.

<sup>98</sup> NORDEN 1958 (S. 727) unterstreicht, dass es den Palaiologen nie nur um Waffenhilfe gegen die Türken ging, sondern darum, den Papst zu einer Verurteilung der lateinischen Kolonien zu bewegen und dass er deren Rückgabe einfordern solle.

<sup>99</sup> Schon 1395 erreichte ein griechischer Botschafter Lyon, als könne an diesem Ort an das Konzil von 1274 angeknüpft werden, doch es fand sich bezeichnenderweise kein Übersetzer. 1397/98 setzten sich Nicolas Notaras und Theodor Palaiologos Cantacuzenus in Paris bei Karl VI. für Hilfe gegen die Türken ein. Siehe HARRIS 1995, S. 44, sowie die dort aufgeführte Literatur.

<sup>100</sup> Die Briefe Manuels II. hrsg. v. DENNIS 1977; vgl. zum Testament und den Äußerungen gegenüber Johannes VIII. MARX [et al.] 1977, S. 278.

<sup>101</sup> SCHLOSSER 1927; BAXANDALL 1971, S. 86–88, der die dezidiert byzantinische Tradition der Ekphrasis von Guarino da Verona in den Westen übermittelt sieht; PEERS 2003. Chrysoloras berühmter Städtevergleich zwischen altem und neuem Rom zeigt die intensive Auseinandersetzung mit der lateinischen Kultur (Übers. CHRYSOLORAS 1954), obgleich dessen Gründlichkeit teilweise angezweifelt werden muss, vgl. HERKLOTZ 2006, S. 262.

und den französischen und englischen Hof besucht, hat seine Person nicht den Einfluss auf die westliche Kunst, wie die zum Griechenbild *par excellence* gewordenen Züge seines Sohnes.<sup>102</sup>

Vor und nach den kaiserlichen Reisen wurden viele Gesandte nach Europa entsendet, unter denen Demetrios Kydones (1324/25–1397/98) und Manuel Chrysoloras (ca. 1350–1415) heute am prominentesten sind.<sup>103</sup> Vereinfacht können sie als gegensätzlich gerichtete Vermittler im reziproken Kulturtransfer zwischen Griechen und Lateinern gesehen werden. Kydones brachte seinen Landsleuten die lateinische Literatur nahe, Chrysoloras lehrte die Lateiner die griechische Sprache.

Die *Apologia pro vita sua*, in der Demetrios Kydones sein Vorgehen und seine Motive für die Verbreitung lateinischer Scholastik und der lateinischen Kirchenväter beschreibt, entwirft auch ein lebendiges Bild von der sogenannten palaiologischen Renaissance.<sup>104</sup> Obgleich er herausstellt, wie sehr die Dominikaner in Konstantinopel von seinen Übersetzungen ins Griechische profitiert haben, wird auch deutlich, dass es für ihn durch deren Missionsarbeit vor Ort und deren konkrete Hilfe einfacher wurde, die fremden Texte zu rezipieren.<sup>105</sup> Die Bedeutung dominikanischer und franziskanischer Missionsarbeit im Orient für die Annäherung wie auch für eine weitere Polarisierung der Kirchenfraktionen wird von den Konzilsgeschichten und der Renaissanceforschung wenig beachtet.<sup>106</sup>

Demetrios Kydones Engagement um fehlerfreie Latinität und elegante Übersetzung, das akribische Sammeln der weitgehend unbekannten Bücher, die Diskussionen und Invektiven erinnern stark an zeitgleiche italienische Biographien. Diese strukturellen Entsprechungen bis in einzelne Formulierungen ergeben sich allerdings nicht nur aus dem ähnlich gelagerten kulturellen Prozess, sondern auch durch die Allusion auf gemeinsam rezipierte antike Quellen. Durch seine sprachliche Kompetenz, wie auch durch seine Konversion zum katholischen Glauben qualifizierte sich Kydones besonders für diplomatische Aufgaben in Italien.<sup>107</sup> Seine politisch kaum erfolgreichen Reisen mögen das negative Griechenbild einiger Lateiner etwas korrigiert haben.

---

<sup>102</sup> KUBISKI 2001, darauf wird außerdem bei der Untersuchung der Medaillen zurückzukommen sein; vgl. Kap. I.2.2 *Hybride Prägung*.

<sup>103</sup> Zu Kydones und Italien siehe LIKODIS/CYDONES 1983; KIANKA 1995. Zu Chrysoloras u.a. MAISANO/ROLLO 2002 und THORN-WICKERT 2006a, 2006b mit ausführlicher Bibliographie.

<sup>104</sup> Vgl. HEISENBERG 1926; DEMUS 1958; RUNCIMAN 1970; FRYDE 2000. Einen Überblick zur Palaiologenzeit liefert der Katalog EVANS 2004.

<sup>105</sup> Eine Liste der von Demetrios und Prochoros übersetzten theologischen Schriften liefert LIKODIS 1983, S. 18–19.

<sup>106</sup> Aus kunsthistorischer Perspektive DERBES/NEFF 2004 (ausf. App.); THORN-WICKERT 2006b gibt in ihrem Kapitel 2.3.2 (S. 22–24) einige Angaben zur Missionstätigkeit der lateinischen Orden. Eine erste Orientierung zu lateinischen Missionsorten, Kirchen und Bistümern gibt eine Karte in JEDIN [et al.] 2004, S. 61. Neben der Expansion in den Osten begrüßen die sonst so antagonistischen Prediger Bernardino da Siena und Giovanni Dominici auch den Transfer in die umgekehrte Richtung, indem sie die griechischen Studien im Florenz der Jahrhundertwende gutheißen; siehe DEBBY 2001, S. 103.

<sup>107</sup> Vgl. KIANKA 1985, 1995.

Manuel Chrysoloras hielt sich neben seinen diplomatischen Missionen auch durch den Ruf ans Florentiner Studio 1397 in Italien auf, wodurch er als Erneuerer der griechischen Philologie im Abendland gilt. Obgleich die neuere Forschung ihm diesen Titel nicht aberkennen kann, relativiert sie doch das Ausmaß seiner Wirkung auf den Humanismus. Für Chrysoloras lassen sich nur wenige Schüler nachweisen und der Kontakt zwischen ihnen und dem Lehrer ist äußerst sporadisch. Thorn-Wickert belegt zudem, dass die italienischen Humanisten meist nur bibliophile und linguistische Anfragen an den Sprachlehrer stellten und vermutet eine Diskriminierung des fremden Gelehrten in Florenz.<sup>108</sup>

Petros Philargis aus Candia, Erzbischof von Mailand, ist ein Beispiel dafür, wie weit die kirchliche Karriere eines konvertierten Griechen gehen konnte.<sup>109</sup> Als Alexander V. wurde er auf dem Konzil von Pisa 1409 zum Gegenpapst von Benedikt XIII. Inwieweit Philargis, der auf Kreta geborene und von Franziskanern aufgezogene Waise, griechisch war, ist schwer zu bestimmen. Lange wurde auch behauptet, er stamme aus Candia Lomellina bei Pavia, Bologna oder einem anderen oberitalienischen Ort. Es erstaunt, wie wenig über die *grecità* des Kreters überliefert wurde, dass die Landeszugehörigkeit so unbestimmt werden konnte. Porträts Alexanders V. sind nach westlichem Brauch bartlos, sodass ihm das identitätsstiftende Merkmal der byzantinischen Prälaten schlechthin fehlt.<sup>110</sup> Dies ist bemerkenswert im Vergleich z.B. zu Bessarion, bei dem auch bei kursorischer Nennung stets der Hinweis auf seinen Bart gehört.<sup>111</sup> Philargis selbst bezeichnet sich als Grieche<sup>112</sup> und Landsmann von Aristoteles und Platon und in der Nachbarschaft desselben geboren.<sup>113</sup> Hatte er sich dennoch derart assimiliert, dass er für einen Italiener gehalten werden konnte, oder waren nur die abendländischen Chronisten nicht bereit, an einen griechischen Papst zu glauben und seine Herkunft mit „*natione incerta*“ anzugeben?<sup>114</sup>

---

<sup>108</sup> THORN-WICKERT 2006b, speziell zur Diskriminierung S. 51–53.

<sup>109</sup> MALVEZZI 1893. Vgl. auch THORN-WICKERT 2006b, S. 56.

<sup>110</sup> Zu beachten ist auch das neu entdeckte Porträt Alexanders V. durch HELAS/WOLF 2009.

<sup>111</sup> Vgl. u.a. die Borsias IV, 407–410. LUDWIG 1977, S. 128, ein Nürnberger, vermerkt: „Auf den tag rait zu Nürnberg ein, ein kardinal, was ein krieg und het ein part, was von Konstantinopel“, zit. n. LABOWSKI 1994, S. 285. Kolportiert wird, dass dieser als Argument gegen ihn bei der Papstwahl angeführt wurde, MOHLER 1920, S. 251f. Zum weiteren Kontext Papsttum und Bart siehe LEHMANN 2009 über Felix V., wo der Bart als weltlich-aristokratisches Label des Gegenpapstes interpretiert wird, und das Kapitel II.2.8 *Haar- und Barttracht*.

<sup>112</sup> „Hic fuit natione Grecus, natus in insula Candie, que per Venetos occupatur.“ *De scismate* 1. Sp., S. 319 (zit. n. EHRLE 1925, S. 5, Anm. 3).

<sup>113</sup> Petrus de Candia, *Quartum principium*, Erfurt, Hs Fol. 94; vgl. EHRLE 1925.

<sup>114</sup> Auch diese Frage zeigt, wie klar die Grenzen zwischen Lateinern und Griechen in dieser Zeit und in der Folge waren, während es im siebten und achten Jahrhundert „...a full dozen popes who were Greek by culture.“ (SETTON 1956, S. 5) gab.

Wie im Eingangszitat von Voigt angedeutet, kamen die Vermittler des Kulturtransfers von beiden Seiten.<sup>115</sup> Von Italien waren dies in erster Linie Guarino da Verona und Francesco Filelfo,<sup>116</sup> die Unterricht in Konstantinopel nahmen, und Giovanni Aurispa, der eine große Menge an Handschriften einführte.<sup>117</sup> Alle drei unterrichteten später Griechisch unter anderem in Florenz, Guarino und Aurispa auch in Ferrara.<sup>118</sup> Filelfo, der sich am längsten in Byzanz aufhielt und auch die Kulturen durch eine Mischehe zu verbinden schien,<sup>119</sup> wurde eben dadurch auch angreifbar. Während er seine Assimilation stolz herausstellt, schreibt ihm Ambrogio Traversari eine „griechische Leichtfertigkeit“ zu, als wären die den Byzantinern zugeschriebenen negativen Charaktereigenschaften ansteckend.<sup>120</sup> Der junge Professor kokettierte offenbar ganz bewusst mit den Labeln *grecità*.<sup>121</sup> Obwohl er sich über die Lehrsituation in Konstantinopel mokierte,<sup>122</sup> schreibt er in einem anderen Brief nach seiner Rückkehr

---

<sup>115</sup> „In the last generations of the Byzantine Empire ideas and individuals moved freely in both directions between Constantinople and Italy.“, BROWNING 1989, S. 23. Vgl. auch zu ‚Bildungsreisen‘ nach Griechenland KAMMERER-GROTHAUS 2005.

<sup>116</sup> ROBIN 1991 mit weiterführender Literatur; speziell zur Rezeption griechischer Literatur SPERANZI 2005 und zum Verhältnis zu Byzanz RESTA 1986; zur Freundschaft mit Filarete BELTRAMINI 1996.

<sup>117</sup> Zu erwähnen wären auch Iacopo di Angelo da Scarperia, der 1395–1396 Sprachunterricht in Konstantinopel hatte, Handschriften mitbrachte und später Übersetzungen u.a. des Ptolomäus anfertigte, Rinuccio da Castiglionfiorentino, der zwischen 1415/16 und 1423 in Kreta und Konstantinopel Griechisch lernte und Platos *Crito* übersetzte und Johannes VIII. Palaiologos widmete (HANKINS 1990, Bd. 1, S. 85–89), und der Franziskaner Francesco da Pistoia, der auf einer ausführlichen Pilgerreise nach Handschriften und Artefakten suchte.

<sup>118</sup> Trotz deutlichem Anstieg der Forschungen zu Ferrara ist die Humanistenschule im Vergleich zu Florenz immer noch kaum umrissen. So stützt sich die Einschätzung von Aurispa als ‚kleinkariertem Bücherhändler‘ vornehmlich auf Filelfos überzeichneter Charakterdarstellung, dazu ROBIN 1991, S. 33. Vgl. a. den Exkurs zu Plethon (Kap. I.3.3).

<sup>119</sup> Die Ehe mit Teodora Chrysoloras als kulturelle Verständigung zu werten, ist problematisch, da das, was Filelfo als besondere Ehre darstellte, eher ehrlos geschah. Vgl. VOIGT 1960, Bd. 1, S. 349, und CAMELLI 1941, Bd. 1, S. 23, ob Letzterer aber von ‚realità‘ reden kann, wenn er die Umstände durch Schriften von Poggio und Traversari – also nachgewiesenen Gegnern Filelfos – rekonstruiert, ist fraglich; ebd. Anm. 1; in den *Facezien* wird Filelfo zum Jupiter titulierte, der eine zweite Europa raubt, nachdem er zuvor einen ‚Ganymed‘ von Padua nach Asien gebracht hatte, POGGIO 1906, S. 191, Nr. 188. Die Antike ist hier – wie auch im Bezug auf die Byzantiner – nicht nur Projektionsfläche für einen hehren Idealismus, sondern auch Arsenal für Klischees, satirische Vergleiche und Invektive.

<sup>120</sup> TRAVERSARI 1968, *Epistolae* Nr. 26 „...Nonnihil, immo vero plurimum habet Graecae levitatis, et vanitatis admixtum...“ an Giustiniani. Die Ehe mit Teodora Chrysoloras, der Tochter seines Lehrers Johann Chrysoloras währte von 1425 bis zu deren Tod am 03.05.1441. Auch über den Beginn dieser Ehe weiß Traversari Brisantes zu kolportieren (Bd. 8, Nr. 9), sodass auch hier Antipathie gegenüber Filelfo mit Vorurteilen gegenüber byzantinischen Verhältnissen verschmelzen.

<sup>121</sup> „Weil die Menschen ihn auf der Strasse angafften mit seinem griechischen Bart und mit der jungen byzantinischen Gattin, fühlte er sich als das angestaunte Wunder der Welt“, urteilt VOIGT 1960, Bd. 1, S. 351.

<sup>122</sup> BAXANDALL 1971, zitiert den Brief, in dem Filelfo sich selbstgefällig über sein Studium in Byzanz äußert und in dem es u.a. heißt: „Nam a magistris ludi, quae publicae docentur, plena sunt nugarum omnia.“ (S. 84, Anm. 74).

1427: Es sei ihm nicht nur an griechischer Literatur gelegen, er schätze auch die griechische Natur und sei mithin ganz zum Griechen geworden.<sup>123</sup>

Unter den vielen Reisenden im Mittelmeerraum sind Christopher Buondelmonti, der die griechische Inselwelt kartierte und den urbanen und moralischen Verfall Konstantinopels beklagte,<sup>124</sup> und Ciriaco d'Ancona hervorzuheben. Letzterer unternahm zahlreiche ‚protoarchäologische‘ Expeditionen nach Byzanz und in die osmanischen Gebiete, über die er sich mit Fürsten und Humanisten austauschte. Dadurch war er auch während des Konzils als Gesprächspartner beider Seiten prädestiniert.<sup>125</sup> In der Literatur über Ciriaco wird ihm gerne ein Anteil an den Konzilsvorbereitungen zugeschrieben, indem er auf Johannes VIII. eingewirkt haben soll. Sein Einfluss lässt sich ähnlich wie für den bei der päpstlichen Delegation in Konstantinopel mitreisenden Nikolaus von Kues schwer bestimmen. Sicher ist hingegen, dass Ciriaco seine Kontakte nach dem Konzil auf weiteren Reisen vertiefte und somit langfristig zum Vermittler zwischen den Kulturen wurde.<sup>126</sup>

Zu nennen wären noch viele weitere italienische Humanisten, die teilweise mit, oft aber auch ohne einen griechischen Lehrer den Kulturtransfer durch eigene Übersetzungen vorantrieben.<sup>127</sup> Darunter fallen z.B. Filelfos Schüler Lapo da Castiglionchio d. J., der uns mit seinen Beschreibungen der griechischen Konzilsteilnehmer noch beschäftigen

---

<sup>123</sup> Der Wortlaut des Briefes an Marco Lipomano: „[Q]ui dubitasses [sic] me non litteraturam solum sed naturam etiam Graecorum adamavisse, ob idque factum omnino graecum.“ Zit. n. RESTA 1986, S. 11; vgl. BISAHA 2004, S. 129; diese zeigt auch Filelfos ambivalente Einstellung zu den Griechen unter Heranziehung der protürkischen Texte, S. 129–131, sowie die seines Sohnes Giovanni Mario, S. 131f.

<sup>124</sup> Für die Philosophiegeschichte ist sein Ankauf des *corpus hermeticum* 1419 in Andros wichtig, da er die Grundlage für Ficinos Übersetzungen bildet. Seine Beschreibungen der Inselwelt bleiben weitestgehend neutral, umso auffälliger ist dann sein hartes Urteil über die Einwohner von Konstantinopel: „Es gibt in der Stadt nur wenige Einwohner; sie sind Feinde der Latiner, die niemals sicheren Frieden mit ihnen halten werden, und wenn sie ja einem Frieden zustimmen sollten, ihn nicht halten werden. Zum Schönsten in dieser Stadt gehörten die Aula der Weisheit und die der Ehrbarkeit. Jetzt aber ist man bei Unkenntnis und Desinteresse für die alten Wertvorstellungen angelangt. Man hängt sündigen Gaumenfreuden an, und so ist es wegen des großen Angebots an Fischen und Fleisch jeder Art dahin gekommen, dass ein Viertel der Bevölkerung an Lepra leidet; die Lehren des Chrysostomus von Damaskus und der anderen Heiligen Väter hat man über Bord geworfen.“ BUONDELMONTI 2007, S. 52, Nr. 67. Vgl. a. BUONDELMONTI 2005; REICHERT 2007.

<sup>125</sup> CHATZIDAKIS 2010, S. 235. Wie ernst der exzentrische Autodidakt mit seinen Berichten genommen wurde, ist schwer einzuschätzen. Poggio nennt ihn einen „großen Schwätzer“ und belustigt sich über dessen Lamento um den Fall des alten Roms. POGGIO 1906, S. 83, Nr. 82.

<sup>126</sup> Ciriaco scheint auch die Vorstellung einer Kontinuität zwischen Antike und Byzanz zu teilen. Hinweise dazu folgen in den Kapiteln I.2.1 *Loda de' Greci* und II.2.5 *Lederstrümpfe*. Vermittler zwischen den Kulturen klingt etwas euphemistisch, wenn die Vorwürfe von Spionage Ciriacos berücksichtigt werden, vgl. u.a. KAMMERER-GROTHAUS 2005, S. 249.

<sup>127</sup> Vgl. WILSON 1992a und 1992b. SCHUBRING 1923 stuft die Kenntnisse griechischer Kultur als Allgemeingut ein: „So beherrschten doch die führenden Männer diese Sprache und schütteten den Reichtum der griechischen Welt offen aus in Vorlesungen und Rezitationen.“ Was dazu führt, dass die mythischen „Geschichten zum Gemeinbesitz“ wurden (S. 182).

wird, der wesentlich bekanntere Leonardo Bruni und Ambrogio Traversari,<sup>128</sup> der neben Guarino da Verona zu einem der Hauptübersetzer des Konzils werden sollte. Der Kamaldulenser, der sich besonders durch Übersetzungen der griechischen Kirchenväter verdient machte und damit den Lateinern neue Argumentationsspielräume während des Konzils gab, hatte schon unter Papst Martin V. und zu Beginn der Regierungszeit Eugens IV. für eine Union geworben.<sup>129</sup> Schließlich lieferte das florentinische Humanistennetzwerk die Infrastruktur zur Förderung der griechischen Studien. Durch ihr Engagement hervorgehoben werden hier meist Niccolo Niccoli,<sup>130</sup> Palla Strozzi und Cosimo de' Medici.

Eine kleine, aber besondere Rolle spielten Frauen im Kulturtransfer zwischen dem Westen und Byzanz. Am 6. April 1418 hatte Papst Martin V. dem Kaiser Manuel II. die Dispens zur Verheiratung fünf seiner Söhne mit lateinischen Prinzessinnen zugestimmt. Der Palaiologos versuchte sich so mit europäischen Höfen zu verbünden, während der Papst in den Bräuten durch ihre Vorbildfunktion indirekt praktizierende Missionarinnen sah. Dieses Kalkül ging im Fall der Cleopa Malatesta, die mit Theodoros verheiratet wurde, nicht auf. Verärgert wendete sich der Papst einzeln an die Eheleute, um die Teilnahme Cleopas am orthodoxen Gottesdienst zu unterbinden, wobei er die Fremdheit des griechischen Ritus betonte.<sup>131</sup>

Entscheidende Vermittlungsorte zwischen Lateinern und Griechen waren die Konzile.<sup>132</sup> Die kurzfristige Kirchenunion auf dem zweiten Konzil von Lyon (1274), die von byzantinischer Seite durch den ambitionierten Alleingang Michaels VIII. Palaiologos möglich wurde, war trotz ihres Scheiterns eine große Motivation für die folgende Synode, die Wiedervereinigung zu erreichen.<sup>133</sup> So schreiben die Kardinäle

---

<sup>128</sup> Zu seinen humanistischen Bemühungen u.a. STINGER 1977. Während Traversari sich gern als Autodidakt stilisiert, wird vermutlich sein Mitbruder Demetrio Scarano aus Konstantinopel sein Lehrer gewesen sein. Ebd., S. 19–20. Zu seiner „Freundschaft“ zu den Griechen, SOMIGLI 1964.

<sup>129</sup> Da mein Thema immer auch um Inklusion, Assimilation und Kulturtransfer kreist, sind hier die Vorschläge Traversaris zur Aufrechterhaltung der Kirchenunion bemerkenswert. Er empfiehlt einen ständigen Legaten in Konstantinopel und die Sendung von hundert griechischen Jugendlichen nach Rom zur Erlernung der lateinischen Sitten und Riten in der Hoffnung, aus ihnen papsttreue Erwachsene zu machen. Vgl. STINGER 1977, S. 206.

<sup>130</sup> „Is, ut graecarum literarum iam ante multa saecula apud nos extincta studia reviviscerent, primus effecit“, lobt Traversari den Freund posthum. Dagegen sieht die Forschung durch Niccolos Agitation Chrysoloras, Guarino, Aurispa und Filelfo vom florentinischen Griechisch-Lehrstuhl vertrieben. STINGER 1977, S. 38.

<sup>131</sup> „Alle Riten, Sitten und Zeremonien jenes Landes, die ja der Lehre des katholischen Glaubens völlig fremd sind, musst du zurückweisen.“ Zit. n. MARX [et al.] 1977, S. 289.

<sup>132</sup> Dazu gehört u.a. auch die Entscheidung des Konzils von Vienne (1312), dass an den Universitäten Paris, Oxford, Bologna und Salamanca Lehrstühle für Griechisch, Hebräisch, Arabisch und Syrisch eingerichtet werden sollen. Noch Edward Said benennt diesen Zeitpunkt den Beginn des „Orientalism [as] a field of learned study“, SAID 2003, S. 49f.

<sup>133</sup> Zur Union in Lyon und bis 1280 NORDEN 1958, S. 489–615: „Durch die Herstellung der Griechenunion trat endlich das Papstum aus den engen Schranken des Latinismus heraus [...] und wurde jetzt erst zu einer wahrhaften Universalgewalt.“ (S. 608). Vgl. SIEBEN 1991.



dem oströmischen Kaiser Manuel II. Palaiologos 1409 von Pisa, dass sie hoffen, nach der abendländischen Kirche auch diese mit der morgenländischen verbinden zu können.<sup>134</sup> Beim Konzil in Siena im November 1423 entschied jedoch die Versammlung, aufgrund des akuten Reformbedarfs nicht auf die Griechen warten zu können und dass auch nicht die Zeit wäre, die mit diesen verknüpften Fragen sinnvoll und erfolgreich zu behandeln.

In der berühmten Chronik des Konstanzer Konzils von Ulrich von Richental (vor 1431) finden sich Miniaturen und eine Beschreibung der griechischen Delegation beim Gottesdienst (Abb. 3, 4). Diese innerhalb der verschiedenen Ausgaben und Abschriften variierenden Darstellungen sind für den Vergleich mit dem Corpus der italienischen Griechenbilder von besonderem Interesse. Der erste Befund ist dabei ihre situative und gattungsmäßige Unvergleichbarkeit, da sich keine Illustration der Konzilsereignisse in zeitgenössischen italienischen Chroniken und keine italienische Darstellung einer orthodoxen Messe im 15. Jahrhundert findet. Doch auch die versammelten Laien sind nur wenig mit den Griechenfiguren in italienischen Repräsentationen zu vergleichen. Gemeinsam sind ihnen die langen Bärte und Haare, doch die Gewänder und Kopfbedeckungen erscheinen verschieden. Der Miniaturist inszeniert die Fremdheit der Teilnehmer des Abendmahls anekdotisch, indem er das Abwickeln des Turbans eines Orientalen vor Empfang des Abendmahles zeigt.

Richental beschreibt detailliert die byzantinische Liturgie und versucht die sakralen Geräte mit lateinischen oder auch ganz lebensweltlichen Beispielen zu vergleichen.<sup>135</sup> Die Illustratoren führen das Altargerät und andere Spezifika der orthodoxen Liturgie auf. Auf dem Altar liegen neben Kelch und Patene, die beide abgedeckt sind, der Löffel und andeutungsweise die Brote. Ein Diakon steht offenbar mit Wein und Wasser bereit, während die beiden anderen mit Weihrauch und Lesung beschäftigt sind.

Neben den fremden Realien und der anderen Sprache achtet er besonders auf die „Gebärd“ bei der Verteilung des Brotes und weiterer ritueller Bewegungsabläufe während der Messe. Das Fremde zeigt sich also bereits hier nicht nur in der Gewandung und Ausstattung, sondern auch den Gebärden der liturgischen Handlungen. Dieser weitgefasste Habitus- und Alteritätsbegriff zeigt sich auch in den italienischen Beschreibungen. Richental stellt am Ende seines Berichts den Gottesdienst zwar als besonders ‚köstlich‘ und ‚demütig‘ vor alle anderen Messen, die er anderswo gesehen hat, scheint damit aber nur weitere Veranstaltungen nach östlichem Ritus zu meinen.

---

<sup>134</sup> SIEBEN 1991, S. 29.

<sup>135</sup> „...ain vergülte baten, die wol als groß was, das man wol ain versotten hûn daruff geleit hett.“, RICHENTAL 1882, S. 138.

Eine interkulturelle Wertung, wie sie uns in den italienischen Konzilsberichten begegnet, trifft der Chronist nicht.<sup>136</sup>

Unter den von Johannes Schele, Bischof von Lübeck, zusammengetragenen Vorschlägen für das Reformkonzil von Basel (1433) findet sich der bemerkenswerte Wunsch nach einer Übernahme des griechischen Brauchs der Priesterehe für *presbiter secularis* und in einem Reformdekret (1436) wird bereits vorgesehen, Griechen, nach Vollzug der Kirchenunion, ins Kardinalskollegium aufzunehmen. Dieses Privileg wurde dem schon in Basel anwesenden Isidor, dem späteren Metropolit von Kiew, und Bessarion 1439 tatsächlich zuteil.

Das Dekret *Sicut Pia Mater* des Konzils von Basel aus dem September 1434 betont den von Gesandten vorgetragenen Willen des Kaisers, des Patriarchen und der gesamten Ostkirche zur Union, doch auch die Basler Konzilsväter selbst engagierten sich intensiv für die Teilnahme der Byzantiner.<sup>137</sup> Denn durch ihre Partizipation wäre der Konziliarismus gestärkt worden.

Wegbereiter des Kulturtransfers und Auslöser für die starke Reflexion des griechischen Habitus in der italienischen Kunst wurde jedoch Papst Eugen IV., indem es ihm gelang, die Griechen nach Italien einzuschiffen und nicht, wie von der großen Majorität des Basler Konzils gewünscht, nach Avignon.<sup>138</sup> Schon seit Beginn seines Pontifikats verhandelte er mit Johannes VIII. über einen geeigneten Konzilsort und schloss damit an die Vorarbeiten seines Vorgängers Martin V. an. Dennoch waren die vorhergehenden und das parallel laufende Konzil von Basel für die Meinungsbildung über die Griechen und den Umgang mit ihnen wichtig. Nicht zuletzt begegneten sich einige Teilnehmer von Konstanz und Basel auf dem Florentinum wieder, darunter etwa Kardinal Giuliano Cesarini und Isidor von Kiew.

Der kurze kirchen- und kulturgeschichtliche Überblick zeigt bereits, dass dem Konzil von Ferrara-Florenz in keinem Bereich der Status eines Anfangspunktes oder Paradigmenwechsels im Verhältnis zwischen Lateinern und Griechen zukommt, außer für das hier zu behandelnde Phänomen des byzantinischen Habitus in den visuellen Repräsentationen.<sup>139</sup> Dieses Sichtbarwerden der Griechen korrespondiert jedoch mit dem, was sich aus dem Ereignis ergab: die Wahrnehmbarkeit byzantinischer

---

<sup>136</sup> Seine Rolle ist die eines interessierten Zaungasts, der nur durch einen zugelassenen Mittelsmann – einen Doktor der Theologie – hinzukommen darf. Diese zwischengeschaltete Kompetenz zeigt sich auch in dem Bericht, da Richental manche Passagen des Gottesdienstes sicher zu übersetzen weiß, also offenbar Erklärungen erhalten hat, bei anderem nur seine bloße Wahrnehmungen formuliert.

<sup>137</sup> Bei allem Entgegenkommen gegenüber den Griechen wird die Basler Konzilsgesandtschaft angehalten, auf dem Berg Athos nach lateinischen und griechischen Handschriften Ausschau zu halten, um die „*errores orientalium modernorum*“ mit bisher unberücksichtigtem Material widerlegen zu können (zit. n. HELMRATH 2004, S. 27f.).

<sup>138</sup> Die langwierigen Verhandlungen der beiden Parteien in Konstantinopel, wo Schiffe sowohl für Frankreich als auch für Italien vor Anker lagen, u.a. bei ZISHMAN 1858 und GILL 1959.

<sup>139</sup> Die wenigen vorhergehenden Bilder mit identifizierbaren Griechen sind nicht vergleichbar mit der Hochkonjunktur dieser Bildfiguren ab 1438. Neben den beiden hier angeführten Werken gibt es Marginalien an anderen Stellen wie z.B. der burgundischen Buchmalerei.

Lebensformen im italienischen Alltag. Während die Kontakte vormals Vorstöße von Individuen und kleinen, wenn auch prominenten Delegationen in beide Richtungen waren, so ergab sich hier eine langfristige Auseinandersetzung innerhalb der Kulturen. In diesem Prozess wurden die Wegbereiter zu Experten, zu mehr als sprachlichen Übersetzern.<sup>140</sup>

Zu dieser groben Skizze der kulturellen Kontakte zwischen der Mitte des Trecento bis zum Unionskonzil kann für die italienische Kunst lediglich eine gezeichnete Skizze aufgerufen werden. Es handelt sich um eine heute im Louvre aufbewahrte Porträtstudie des Profils von Manuel Chrysoloras (Abb. 5).<sup>141</sup> Trotz der überdeutlichen Alteritätsmerkmale wie dem langen Bart, dem Zopf und möglicherweise auch der großen Hakennase scheinen individuelle Züge nachgebildet zu sein. Auffällig ist die untere Ohrmuschel, die entweder kaum nachvollziehbar unter den Bart verschwindet oder deformiert ist.<sup>142</sup> Carmen C. Bambach identifiziert die Kleidung als traditionelle Hofgewandung.<sup>143</sup> Schwierigkeiten bereitet die Datierung der Zeichnung, da die Ziffern rechts oben bereits auf sechs Arten gelesen wurden; wobei Chrysoloras in den Jahren 1406, 1408, 1420, 1426 und 1428 nicht mehr in Florenz weilte.<sup>144</sup> Werden die beiden letzten Ziffern als null mit Häkchen gelesen, ergibt sich für die Zeichnung ein nachvollziehbarer und recht exklusiver Kontext. Palla Strozzi hatte Chrysoloras auf sein Landgut zum Schutz vor der in der Stadt grassierenden Pest eingeladen.<sup>145</sup> Von dort aus reiste der Lehrer im März – nun wieder im diplomatischen Dienst – nach Pavia, nachdem er am 9. März 1400 seinen Dienst am Studio quittiert hatte. Wenn das flüchtige Konterfei wirklich auf 1400 zu datieren ist und nach dem Leben gezeichnet wurde, ergäbe das einen um mindestens zwei Wochen verzögerten Abreisetermin von Chrysoloras, da in Florenz das Jahr erst mit Mariä Verkündigung begann. Gleichsam

---

<sup>140</sup> Zu nennen sind hier v.a. Ciriaco d'Ancona, Guarino da Verona und Ambrogio Traversari während Filelfo sich aus Angst vor den Medici vom Konzil fernhielt.

<sup>141</sup> DEGENHART/SCHMITT 1968, Bd. I.1, S. 268, Kat.-Nr. 167; BELTING 1970; THORN-WICKERT 2006b, S. 129–130. Hans Belting sieht darin das älteste Profilbild eines Byzantiners, wodurch Chrysoloras somit auch im bildkünstlerischen Sinne zum Mediator der beiden Kulturen wird (S. 92).

<sup>142</sup> Der Grund könnte sowohl in der Physiognomie (z.B. Othämatom) des Porträtierten als auch in zeichnerischen Schwächen liegen. Bei Letzterem darf jedoch nicht über die nachlässige Behandlung von Gewand und Händen auf die Fähigkeiten des Künstlers geschlossen werden, dem es primär um die Gesichtszüge geht.

<sup>143</sup> In EVANS 2005, S. 524f., Kat.-Nr. 314. Die Zuschreibung an den Uccello-Umkreis ist schwer nachvollziehbar, die gewollt oder ungewollt skurrilen Proportionen sind nicht charakteristisch und können wohl von jedem mäßigen Künstler oder geschickten Dilletanten ausgeführt worden sein.

<sup>144</sup> Die Beischrift lautet: „Maestro Manuello che insegnò gramatica greca in Firenze“.

<sup>145</sup> THORN-WICKERT 2006b, S. 49.

wäre es ein echtes Erinnerungsbild, schnell skizziert, um die Züge des Lehrers zu erhalten.<sup>146</sup>

## 1.2 “*Vera historia unionis non verae*” – Das Scheitern des Konzils

Der eingängige Titel von Syropoulos tendenziöser Schrift, der erst nachträglich und polemisch gewählt wurde,<sup>147</sup> enthält eine für die Forschung nach wie vor aktuelle Fragestellung: Kann eine kritische Geschichtsschreibung die Treffen in Ferrara-Florenz überhaupt als ökumenisches Konzil bezeichnen und dessen Beschlüsse als rechtskräftig hinnehmen?<sup>148</sup> Es sind in der Tat nur zwei offizielle Gesandtschaften und wenige Bischöfe aus Bistümern außerhalb Italiens angereist und viele Kleriker verblieben in Basel.<sup>149</sup>

„Von einer Repräsentation der Gesamtkirche oder der europäischen Staaten kann also keine Rede sein, und das in einer Zeit, in der Basel von vielen Seiten erneut Anerkennung fand.“<sup>150</sup>

Nicht nur dadurch wurde das Konzil von Ferrara-Florenz in seiner politischen und religiösen Bedeutung oftmals gering bewertet.<sup>151</sup> Die Gründe für diese Einschätzung resultieren neben den de facto schlechten Ausgangsbedingungen und der langfristig geringen Wirkung für die Ökumene aus der byzantinischen Perspektive, aus welcher am ausführlichsten über das Ereignis informiert wird.<sup>152</sup> Aus dieser Sicht wirkt das Konzil im Nachhinein als doppelte Farce, da sich einerseits die ‚erpresste‘ Kirchenunion in Byzanz nicht durchsetzen konnte und andererseits die erhoffte

---

<sup>146</sup> Ob es als Vorlage für eine spätere Verwendung in der Malerei gedacht ist, wie in der oben zitierten Literatur angedeutet, kann nur vermutet werden. Die Annahme gründet möglicherweise jedoch auf einem Porträtverständnis im Historienbild, wie es sich erst zur Jahrhundertmitte verbreitet. Zu diesem Zeitpunkt wird der Lehrer auch kaum für eine Porträtsammlung von *virii illustri* vorgesehen worden sein, da auch deren Kreis um die Jahrhundertwende wesentlich exklusiver war als am Ende des Quattrocento.

<sup>147</sup> Der Anglikaner Robert Creighton, der den Bericht des Syropoulos (SYROPOULOS 1971) 1660 erstmals herausgab, wählte den provozierenden Titel aus einer antikatholischen Haltung heraus. Vgl. GEANAKOPOLOS 1989, S. 141f.

<sup>148</sup> Dem Titel wird sogar zugesprochen „in vieler Hinsicht das Richtige“ zu treffen. Siehe FINK 1968, S. 582.

<sup>149</sup> Genannt werden meist nur die Delegationen von Anjou und Burgund, obgleich in den Reichsakten auch Gesandtschaften der Kurfürsten und König Albrechts II. erwähnt werden. REGESTA, S. 42, Nr. 201; S. 53, Nr. 240; S. 118, Nr. 477.

<sup>150</sup> FINK 1968, S. 582.

<sup>151</sup> Am plakativsten: „Sieht man in [Eugen IV.] gerne den Retter des Papsttums aus der Gefahr des „Konziliarismus“ (Durchweg bei PASTOR und GILL), so fällt in seine Verantwortung das Scheitern der Reform; denn ohne Konzil keine Reform [...] Rom hat die Reform verhindert und dafür wenig später die Reformation erhalten.“ FINK 1968, S. 588.

<sup>152</sup> ACTA GRAECA 1953 (lt. Lit.verz. 1953), SYROPOULOS 1971.

militärische Hilfe durch den Westen zu marginal war, um die Eroberung Konstantinopels und der Peloponnes durch die Osmanen zu verhindern.<sup>153</sup>

Aus westlicher Perspektive wurden wiederum die Griechen für das Scheitern der Union verantwortlich gemacht. Dass die politische und kirchliche Führung sich zu sehr dem Diktat der Straße und der Klöster gebeugt habe, das sich in Parolen wie „lieber den Turban des Sultans in der Stadt als die Tiara des Papstes“ manifestiert habe, wird bis heute kolportiert.<sup>154</sup> Johannes VIII. Palaiologos gerät dabei besonders in Misskredit, da er zu wenig für die Umsetzung der Union getan haben soll.<sup>155</sup> Teilweise psychologisierende Urteile verkennen die restriktive machtpolitische Situation des Kaisers, die ihn zur Passivität zwang.

Das annähernd vierhundert Jahre währende Schisma und das Trauma des vierten Kreuzzugs bewirkten schon während des Konzils einen kaum zu überwindenden Antagonismus. Dazu kam der auf beiden Seiten bestehende politische Handlungsdruck – bei den Griechen durch die türkische Expansion, beim Papst durch das Basler Konzil –, der für eine angespannte Atmosphäre sorgte. Die Einigung kam erst nach langwierigen Verhandlungen zustande, die den Papst enorme Geldsummen und den Kaiser wertvolle Zeit kosteten. Schließlich starb der Patriarch Joseph II. kurz vor der Einigung, wodurch deren Rechtskraft streng genommen nicht gemindert wurde, jedoch ideeller Schaden entstand. Nicht alle griechischen Prälaten fügten sich dem Unionsdekret, obgleich nur Markos Eugenikos als einziger Konzilsgegner so weit ging, seine Unterschrift darauf zu verweigern. Ein größerer Teil gab die Union dann nach der Rückkehr in die Heimat auf. Spätestens als 1472 eine Synode in Konstantinopel die Einigung des Florentinums feierlich widerrief, musste auch im Okzident erkannt worden sein, dass die Kirchenspaltung nicht überwunden war.

Der byzantinische Geschichtsschreiber Georgios Sphrantzes sprach von der „Synode, die besser gar nicht hätte abgehalten werden sollen.“<sup>156</sup> In seinem kurzen Bericht als Vorspiel zur Geschichte der Eroberung Konstantinopels betont er auch, wie sehr die

---

<sup>153</sup> Von Byzanz aus ließ sich schwerlich erkennen, dass dies weniger die Schuld der durchaus ambitionierten Päpste war, sondern eher am mangelnden Interesse und der Uneinigkeit der europäischen Fürsten lag. Die Enttäuschung über die s.g. ‚Räubersynode‘ wirkt in der orthodoxen Kirche bis heute nach, wie an der Heiligenvita des Hl. Markus Eugenikos ablesbar wird: <http://www.orthodoxe-kirche.de/Literatur/Heiligenleben/MarkEph.html>.

<sup>154</sup> Zit. n. MOHLER 1967a, S. 271.

<sup>155</sup> Als ein neueres Beispiel unter vielen ähnlich klingenden Bewertungen belastet ihn THIELE 1994 über Gebühr: „Johannes VIII. provozierte in Konstantinopel Erhebungen: ‚Lieber den türkischen Turban als die lateinische Mitra‘ und führte auch mit Rußland, das sich seitdem als Hort der Orthodoxie begriff, den Bruch herbei.“ (Taf. 214). Die vorsichtigen und diplomatischen Ansätze zur Implementierung der Union und die von Russland ausgehenden Emanzipationsbestrebungen werden hier missverstanden. Das in der Historiographie gezeichnete Charakterbild des Kaisers wirkt sich, wie noch zu zeigen, auf die Bildinterpretationen aus.

<sup>156</sup> Polemik ist teilweise schon der Begriff ‚Synode‘, obgleich es durch das abendländische und morgenländische Schisma wirklich Schwierigkeiten gibt, die Zusammenkunft als ökumenisches Konzil zu bezeichnen. Allerdings sahen die Teilnehmer es als ein solches an, wie in der Bulle *Magnas omnipotenti Deo* herausgestellt wird. Siehe GILL 1967, S. 264, und Anh. XXII, S. 413f.

Unionsbemühungen des Kaisers eine Provokation gegenüber den Türken darstellten. Die Negation des Konzils bei den griechischen Chronisten Syropoulos und Sphrantzes vermitteln neben der rein kirchenrechtlichen Kritik den Eindruck, dass trotz der langen Diskussionen kein echter Dialog zwischen den Kirchen stattgefunden hatte. Damaskinos Papandreou nennt dies nahezu in der Rhetorik der Unionsgegner eine „Nicht-Begegnung“,<sup>157</sup> bei der die entscheidende Frage nach dem päpstlichen Primat nie wirklich diskutiert, sondern schließlich von der Unionsbulle beantwortet wurde. Ähnlich und für den Zusammenhang dieser Untersuchung bemerkenswert ist die Einschätzung Ludwig Mohlers: „Die Union war zum Abschluss gebracht. Trotz allem standen sich die Vertreter beider Kirchen innerlich fremd gegenüber.“<sup>158</sup>

### 1.3 Das Konzil als Erfolgsgeschichte

Nachdem das Schisma in Folge der kurzen Union nun mehr als ein weiteres halbes Jahrtausend fort dauert, ist die Einschätzung als Misserfolg naheliegend. Doch das Ereignis lässt sich im Widerspruch zu einem großen Teil der Literatur nicht nur als Fiasko, sondern auch im Hinblick auf seine positive Rezeption und die tatsächlichen Erfolge für das Papsttum beurteilen.<sup>159</sup> Unklar ist auch, wie lange von westlicher Seite an einen Fortbestand der proklamierten Kirchenunion geglaubt beziehungsweise auch die Illusion davon als Tatbestand aufrecht erhalten wurde.<sup>160</sup> Während die Gegner des Konzils es zur ‚Räubersynode‘ stilisierten, entwarfen die Befürworter und Nutznießer eine Erfolgsgeschichte der Kirchenunion. So soll es hier nicht um eine Bewertung des Konzils aus heutiger Perspektive gehen, sondern um eine Analyse der Strategien zur Ausnutzung des Ereignisses durch die profitierenden Akteure. Das sind in erster Linie der Papst, die Medici, wohl aber auch die d’Este und einige unierte Griechen wie Bessarion.

Die Sichtweise der Lateiner lässt sich mit der kürzlich aufgeworfenen Frage auf den Punkt bringen: „Kommt einem einseitig synodal aufgekündigten Unionskonzil aus der Sicht des anderen Vertragspartners noch fort dauernde Rechtskraft zu?“<sup>161</sup> Die römisch-

---

<sup>157</sup> PAPANDREOU 1992, S. 25.

<sup>158</sup> MOHLER 1967a, S. 176.

<sup>159</sup> „Ein bedeutsamer Erfolg des Papstes, der seine Autorität neu festigte und stärkte.“ SEPPELT 1957, Bd. 4, S. 293, dort auch der Verweis auf die dogmengeschichtliche Bedeutung des Primats (auch im Bezug auf das vat. Konzil, 1870).

<sup>160</sup> „Über den Bestand oder Unbestand des Unionswerkes konnte damals niemand mit Sicherheit urteilen; in weiten Kreisen hoffte man, die Versöhnung werde dauernd und wirksam sein.“ PASTOR 1925, S. 325. Allerdings weiß Poggio Bracciolini schon in den vierziger Jahren über die Probleme bei der Implementierung der Union in Byzanz: „plebs [graecorum] sanis semper consiliis adversa, decretum salutare spernens, pristinam persidiam servavit.“ POGGIO 1966 (nicht im Lit. Verz.), S. 601. PASTOR 1925, S. 325.

<sup>161</sup> PODSKALSKY 2006.

katholische Kirche hat sehr lange teilweise rhetorisch, gelegentlich aber auch kirchenkirchenrechtlich an der Einigung festgehalten. Der einmal gewonnene Konsens ergab eine Grundlage für weitere Einigungen mit anderen Kirchen im Mittelmeerraum. Entscheidend war aber die Unionsbulle als Signal für die europäischen Fürsten und das Konzil in Basel. Während der Palaiologos vor der Abreise in Konstantinopel lange unentschlossen sowohl mit den Basler Gesandten als auch der päpstlichen Delegation verhandelte und noch in Venedig Unschlüssigkeit formuliert wurde, in welche Richtung die Reise fortgesetzt werden sollte,<sup>162</sup> bewies schließlich die Aufhebung des morgenländischen Schismas eine große Handlungsfähigkeit des Papstes. Das Unionsdekret ist dabei nicht zuletzt ein entscheidender Schritt auf dem Weg zur Durchsetzung des päpstlichen Primats. Die von den griechischen Quellen herausgestellte unmittelbare Abkehr von den Unionsbeschlüssen bei der Ankunft in Byzanz erscheint übertrieben. Der Wille zur Durchsetzung der Union war offenbar bei einer großen Zahl der östlichen Konzilsteilnehmer auch nach ihrer Rückkehr gegeben. Noch positiver waren hingegen die Meldungen, die dem Papst durch Cristoforo Garatoni und Isidor von Kiew zuzingen und die besonders die gute Aufnahme der Union auf den griechischen Inseln betonten.<sup>163</sup>

Für einige Autoren beginnt die Erfolgsgeschichte des Konzils bereits auf der Überfahrt der Griechen nach Venedig, da sie während dieser einen intellektuellen Austausch von Nikolaus von Kues mit Georgios Gemmisto Plethon und Bessarion vermuten.<sup>164</sup> Tatsächlich schreibt Cusanus im Nachwort der *De docta ignorantia*, er hätte die Schrift erst auf der Rückreise von Griechenland zu Stande gebracht.<sup>165</sup> Wirkliche Reminiszenzen an Plethon gibt es im Werk des Cusaners allerdings nicht und auch in den Werken anderer Humanisten finden sich wenige Spuren einer konkretisierbaren Rezeption. Dennoch ist der Kulturtransfer zwischen Byzanz und dem Westen, der mit dieser Überfahrt in eine intensive Phase eintrat, ein starker Impuls. Dabei setzten sich nicht nur beide Seiten mit dem jeweils Fremden auseinander, sondern formulierten auch das je Eigene klarer und grenzten es deutlicher voneinander ab.<sup>166</sup>

Trotz des Zögerns der Griechen in Venedig war kirchenpolitisch schon das Besteigen der päpstlichen Galeeren ein großer Vorteil für die Partei Eugens IV. Die Unionsbulle brachte dieser dann durch die Aufhebung des Schismas und das Zugeständnis des päpstlichen Primats den entscheidenden Erfolg gegen Basel. Die im Dekret enthaltene

---

<sup>162</sup> SYROPOULOS 1971, IV, 24, S. 221; vgl. GILL 1959, S. 83.

<sup>163</sup> Vgl. MARX [et al.] 1977, S. 344f.

<sup>164</sup> WOODHOUSE 1986, S. 132f.; PLETHO 1988, S. 82; BLUM/SEITTER 2005, S. 125f.

<sup>165</sup> Auffällig ist an dieser Stelle der fast schon scheinheilig klingende Tonfall, er „glaube durch die Gnade von Oben, vom Vater des Lichtes“ die nötige Inspiration bekommen zu haben. CUSA 1932.

<sup>166</sup> Die ältere Renaissance- und Humanismusforschung hat oft durch den Blick auf die Rezeption der heidnischen Antike zu wenig auf die im Rahmen des Konzils angestoßene Auseinandersetzung mit der griechischen Kirchenväterliteratur abgehoben. Gerade unter dem Druck der Konfrontation und der Suche nach Argumenten wurden hier philologisch und theologisch große Anstrengungen von lateinischer Seite unternommen. Vgl. ALBERIGO 1993, S. 325.

Passage zur Position des Papstes soll hier auch im Hinblick auf ihre propagandistische Visualisierung an Filaretos Bronzetür im Original zitiert werden:

„Item diffinimus, sanctam apostolicam sedem, et Romanum pontificem, in universum orbem tenere primatum, et ipsum pontificem Romanum successorem esse beati Petri principis Apostolorum et verum Christi vicarium, totiusque Ecclesiae caput et omnium Christianorum patrem ac doctorem existere; et ipsi in beato Petro pascendi, regendi ac gubernandi universalem Ecclesiam a Domino nostro Iesu Christo plenam potestatem traditam esse; quemadmodum etiam in gestis oecumenicorum Conciliorum et in sacris canonibus continetur“.<sup>167</sup>

Dem Papst und der Kurie fällt somit primär der Erfolg der Union zu, doch auch die Konzilsorte konnten davon profitieren. Die ferraresischen Gastgeber kümmerten sich bereits in Venedig um ihre Gäste, doch auch Cosimo de' Medici war bei der Landung der Griechen anwesend.<sup>168</sup> Denn schon zuvor war Florenz als potentieller Konzilsort gehandelt worden und die florentinische Galeere, die am Transport der Griechen beteiligt war, nahm an der Mission auch aus politischen und wirtschaftlichen Interessen der Kommune teil.

In der Lagunenstadt logierte der Kaiser im Palast der d'Este, die dann ein prächtiges Flussschiff und ihre Paläste und ‚delize‘ für die weltlichen und kirchlichen Würdenträger bereitstellten. Auch wenn die Union nicht in Ferrara gefeiert wurde, hielt sich das Konzil doch deutlich länger dort als in Florenz auf. Verschiedene Gastmähler führten zu lebhaften Diskussionen zwischen Byzantinern und dem höfisch-humanistischen Milieu Ferraras. Obgleich durch die Jagdleidenschaft des Palaiologen die Reviere überjagt wurden und der Markgraf dadurch brüskiert wurde, zeigten sich die d'Este als aufmerksame Gastgeber.<sup>169</sup> Als nomineller Nachfolger Niccolos ist Leonello mit besonderen Aufgaben während des Aufenthalts der Griechen betraut.<sup>170</sup> Es ist schwer nachzuweisen und doch naheliegend, dass Leonello und Borso d'Estes opulente Hofhaltungen durch die in ihrer Jugend geschaute Pracht des byzantinischen Kaiserhofes inspiriert wurden.<sup>171</sup> Die Medici waren sowohl geschäftlich als auch

---

<sup>167</sup> GILL 1979, Nr. XVII, S. 264. „Weiter entscheiden wir: Der heilige Apostolische Stuhl und der römische Bischof haben den Primat über den ganzen Erdkreis inne und er, der römische Bischof, ist der Nachfolger des seligen Petrus, des Ersten der Apostel, und wahrer Stellvertreter Christi, er ist Haupt der ganzen Kirche sowie Vater und Lehrer aller Christen, und ihm ist im seligen Petrus von unserem Herrn Jesus Christus die volle Gewalt gegeben worden, die universale Kirche (universalem ecclesiam) zu weiden, zu leiten und zu lenken, wie es auch in den Akten der ökumenischen Konzilien und den heiligen Kanones enthalten ist.“ Übers. WOHLMUTH/ALBERIGO 2000, S. 528, Z. 14–26.

<sup>168</sup> GILL 1959, S. 101f.

<sup>169</sup> SYROPOULOS 1971, S. 297, Nr. 3.

<sup>170</sup> So meldet er dem Papst die Ankunft des Kaisers, hält eine lateinische Begrüßungsrede und sitzt einer Kommission vor, die sich um die medizinisch-sanitäre Versorgung der Konzilsteilnehmer kümmert.

<sup>171</sup> Dass „messer Leonello e messer Borso“ von Anfang an in das Ereignis eingebunden waren, berichtet das *Diario Ferrarese*, PARDI 1933, S. 22. Die Einschätzung von RONCHEY 2006, dass „entrambi grandi filobizantini“ seien, bleibt spekulativ. Zur höfischen Repräsentation Borsos vgl. u.a. BURKART 1998.



politisch stark in das Konzil eingebunden, wobei sich beide Interessen verschränkten. Ohne das von Cosimo de' Medici eingeräumte immense Kreditvolumen gegenüber dem Papst wäre die Unterhaltung der Griechen während der langwierigen Verhandlungen kaum möglich gewesen. Ein direkter Erfolg für die Kommune waren die von Florenz seit 1416 angestrebten Handelsprivilegien für Konstantinopel.<sup>172</sup>

---

<sup>172</sup> Siehe MELTZING 1906, S. 110–112; McMANUS 2008/2009, S. 11, angestrebt war zunächst die Gleichstellung mit Pisa.

## 2. Textliche und visuelle Repräsentationen

Nachdem das Ereignis in gegebener Kürze historisch eingeordnet wurde, soll es nun um die unmittelbar mit dem Konzil verbundenen Repräsentationen gehen. Die Konzilsforschung hat sich berechtigterweise besonders an klerikalen Quellen abgearbeitet. Darunter nimmt der Bericht des Syropoulos durch seine Ausführlichkeit und trotz seines Antagonismus gegen die Lateiner einen breiten Raum ein.<sup>173</sup> Für die Untersuchung des byzantinischen Habitus in der italienischen Kunst muss die Perspektive gewechselt und nach der Wahrnehmung aus lateinischer Sicht gefragt werden. Es empfiehlt sich dabei mit den Texten zu beginnen, weil ihr Zusammenhang mit dem Konzil oft eindeutiger zu bestimmen ist, während die Verbindungen der visuellen Repräsentationen zum Konzil meist nur konstruiert werden können. So rekurren lediglich die goldene Schaumünze, die Eugen IV. anlässlich der vollzogenen Union herausgibt und die seinen Primat propagiert (Abb. 6),<sup>174</sup> so wie die Reliefs mit Historien an Filaretos Bronzetür von Alt-St. Peter unmittelbar auf das Konzil (Abb. 23, 24). Ebenso lässt sich die von Ghiberti angefertigte und außergewöhnlich wertvolle Tiara als dem neuen Machtanspruch zustehendes Repräsentationsinstrument Eugens IV. erklären.<sup>175</sup>

Pisanellos berühmte Bronzemedaille mit dem Ereignis direkt zu verknüpfen, ist hingegen streng genommen nur eine Zuschreibung, da die Medaille undatiert ist und die Umstände des Auftrages nicht überliefert sind.

---

<sup>173</sup> Syropoulos 1971.

<sup>174</sup> Die Schaumünze (Ø 31,85 mm) zeigt den thronenden und segnenden Papst mit Schlüssel in der Linken und seinen Wappen auf der Vorderseite und ist beschriftet mit SVB EVGENIO PAPA IIII ANNO XPI MCCCIXL VNITI SVNT. Auf dem Revers knien zwei Figuren in Anbetung einer Strahlen aussendenden Gestalt, durch die Beischrift GRECI ARMENIQ IN SINODO FLORENTINA CVM SEDE – AP[OSTO]LICA wurden Petrus, Johannes VIII. und ein armenischer Patriarch identifiziert. Da die armenische Kirche zu diesem Zeitpunkt jedoch keinen Patriarchen besaß und die Einigung mit ihr weniger bedeutend war, könnte auch der griechische Patriarch Joseph II. dargestellt sein, zumal die alleinige Repräsentation des Kaisers für die byzantinische Kirche ein von päpstlicher Seite unerwartetes Zugeständnis zum Cäsaropapismus bedeuten würde. Die Union formuliert sich durch die Devotion der orientalischen Repräsentanten vor dem ersten Apostel, der ihnen dafür Segen spendet. Die Kernaussage der Münze ist somit die Anerkennung des Primats. Da die Schaumünze den Habitus der Persönlichkeiten kaum differenziert wiedergibt, wird hier von einer genaueren Untersuchung abgesehen.

<sup>175</sup> Allein die verwendeten Edelsteine sollen 38000 fl gekostet haben; GHIBERTI 1912, S. 47f. Vgl. KAUFHOLD 1998, S. 29.

## 2.1 Loda de' Greci. Schriftliche Erinnerungen an das Unionskonzil

Die zeitgenössische Geschichtsschreibung, aber auch viele persönliche Aufzeichnungen und Traktate des 15. Jahrhunderts berichten direkt oder indirekt über das Konzil. Aus Florenz sind deutlich mehr dieser Quellen vorhanden als aus Ferrara. Dies erstaunt zunächst, da, obgleich die Florentiner die Union in ihrer Stadt feiern konnten, die Griechen sich deutlich länger in Ferrara aufhielten. Die größere Anzahl an Berichten sollte jedoch nicht mit einer automatisch größeren Resonanz auf das Ereignis gleichgesetzt werden, vielmehr müssen die verschiedenen Überlieferungssituationen und Erschließungen der Quellen beider Städte berücksichtigt werden.<sup>176</sup>

Zusammengenommen bietet das vorhandene Material bereits ein breites Spektrum zur Wahrnehmung der Fremden. Seinem Rang entsprechend ist dabei Kaiser Johannes VIII. Palaiologos die am meisten beachtete Person.<sup>177</sup> In diesem Abschnitt soll nicht auf die vielen deskriptiven Chronik- und Tagebucheinträge eingegangen werden,<sup>178</sup> sondern die Stellen in den Blick genommen werden, die explizit von der Fremdheit der Griechen und deren Verhältnis zur Antike handeln. Insgesamt geben die Quellen ein

---

<sup>176</sup> Ferrara kann hier nicht mit „Florenz, das in allen Quellengattungen eine Großmacht der Überlieferung ist“ verglichen werden (zit. n. ESCH 2010, S. 41).

<sup>177</sup> Bartolomeo del Corazzo, dessen *Diario* 1439 endet, liefert eine ausführlichere Beschreibung des Kaisers, die mit vielen bildlichen Darstellungen korrespondiert und bei deren Behandlung zitiert wird; CORAZZA 1991, S. 37.

<sup>178</sup> Diese folgen exemplarisch eingestreut in den folgenden Kapiteln im Vergleich mit den Bilddetails. Es sind meist relativ kurze Erwähnungen, gelegentlich jedoch auch erstaunlich lange Passagen im Vergleich zu den anderen Eintragungen (z.B. CORAZZA 1991, S. 36f., 80–82; das *Chronicon* Antonino Pierozzis, der als Prior von Santa Maria Novella direkt mit dem Konzil konfrontiert war und auch Teile des Unionsdekrets zitiert, ANTONINUS FLORENTIUS 1587, S. 529–531, und CAMBI 1785/86, wo sowohl die Einigungspunkte paraphrasiert werden als auch die Ehrungen, die der Kaiser Johannes VIII. Florenz und seinen Bürgern erweist, angeführt werden). Die älteren Konzilsgeschichten besonders auch die Monographie von GILL 1959 beziehen kaum die säkulare Geschichtsschreibung mit ein. Auch wenn das Konzil darin oft recht kurz behandelt wird, lässt die chronikalische Überlieferung die weltliche Verortung des Ereignisses abschätzen und Konnotationen gegenüber den Fremden feststellen. So erscheint das Konzil meist bemerkenswert unverbunden mit der italienischen Tagespolitik. Dies geschieht auch bei der *Florentinischen Geschichte* Niccolò Machiavellis. Bemerkenswert ist hier jedoch, wie verzerrt die gut achtzig Jahre später verfasste Darstellung ist. Er unterschlägt Ferrara und stellt Basel als erstes Ziel der Griechen hin, was wegen der Pest fallen gelassen worden sei. Auffällig ist auch, dass er die Probleme nach der Union übergeht, die „in dieser Zeit [bestehenden] Streitigkeiten zwischen der römischen und griechischen Kirche“ offenbar als überwunden ansieht. MACHIAVELLI 1834, S. 335f. Präziser berichtet GUICCIARDINI 1945 (1528–1541), S. 233, 237, bes. 261 (Schilderung der Finanzierungs- und Ortsverhandlungen mit den Medici), 263, 266 (Cosimo reist im April 1438 nach Ferrara).

weitgehend positives oder neutrales Bild der griechischen Delegation.<sup>179</sup> An vielen Stellen zeigt sich die Selbstreferenzialität der italienischen Gesellschaften, indem mehr Raum zur Nennung der eigenen Repräsentanten und des eigenen Aufwandes beansprucht wird als zur Beschreibung der Fremden.<sup>180</sup> Oft wird auf den Kaiser eingegangen, kaum jedoch auf seine Entourage und sein höfisches Zeremoniell.<sup>181</sup> Die Forschung zu den visuellen Repräsentationen der Byzantiner hat sich vornehmlich an den lange nach dem Konzil niedergeschriebenen Ausführungen Vespasiano da Bisticcis in seiner Vita Papst Eugens IV. abgearbeitet.<sup>182</sup> Tatsächlich ist hier die Kontinuitätshypothese eingehend, um nicht zu sagen retardierend formuliert:

„Non passerò che io non dica qui una singulare loda de' Greci. E' greci, in anni mille cinquecento o più, non hanno mai mutato abito, quello medesimo abito avevano eglino in quello tempo, ch'eglino avevano avuto nel tempo detto, come si vede ancora in grecia nel luogo si chiama i campi Filippi, dove sono molte storie di marmo, drentovi uomini vestiti a la greca, nel modo erano allora.“<sup>183</sup>

Vespasiano hatte bereits in einer vorhergehenden ausführlichen Beschreibung über die Unionszeremonie des 6. Juli 1439 die griechische Kleidung würdiger empfunden als die Gewänder des eigenen Klerus – „[...]la maniera degli abiti greci pareva assai più

---

<sup>179</sup> Leonardo Bruni erwähnt z.B., dass „multique cum Imperatore procures secularesque insignes viri ac litterarum non sacrarum modo verum etiam gentilium bene periti.“ BRUNI 1926, S. 455, Z. 18f. Zu Bruni auch VITI 1994b. Unter den Geschichtswerken informiert lediglich Poggio über die Weigerung eines Griechen (Markos Eugenikos) und den Widerstand des griechischen Volkes, die Union anzunehmen, POGGIO 1966, S. 98, 99 (600–601). Der lakonische und verzerrte Kommentar des *Diario* mag zeigen, wie wenig das Ereignis jenseits der austragenden ‚Eliten‘ verstanden wurde: „Et questa andata fu per vedere se la sua fede era migliore de la nostra. Et non si poteno acordare et [lo Imperatore] torno a casa sua [...]“, PARDI 1933, S. 23.

<sup>180</sup> So hebt Giovanni Ruccelai, der in seinem knappen Zibaldone-Eintrag über „belle et grandi disputazioni“ berichtet, besonders die Leistungen des „poeta dottissimo“ Leonardo Bruni hervor, PEROSA 1960, Bd. 1, S. 48, während das *Diario Ferrarese* eine Liste der am Adventus prominent beteiligten Adligen anführt, PARDI 1933, S. 22, und CORAZZA 1991, S. 36, als Kaufmann vor allem die Waren auflistet, die den Griechen übergeben werden. In vielen zeitgenössischen Geschichtswerken bildet das Konzil einen isolierten Einschub zwischen der italienischen Tagespolitik.

<sup>181</sup> So z.B. die Einschätzung in *De nobilitate*, jeder würde in Byzanz als adlig betrachtet, der im kaiserlichen Palast bedienen würde. POGGIO 1964, Bd. 1 [*De nobilitate*], S. 69.

<sup>182</sup> Da viele Biographien der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts mit dem Konzil verknüpft sind, ergibt sich häufiger die Gelegenheit für Bisticci auf das Ereignis zurückzukommen, z.B. BISTICCI 1970/1976, S. 144 (Cesarini), S. 161 (Bessarion). Dabei lobt er ausführlich die Bilingualität des Übersetzers Nicolò Secondino aus Negroponte (andere Quellen nennen noch Christoph Garatoni, den päpstlichen Legaten, als Dolmetscher), ebd., S. 16, 41, 144, 365, 424. Die Erinnerung an dessen Leistung zeigt deutlich, dass die Humanisten im Rahmen des Konzils naheliegenderweise vornehmlich an Sprache und Übersetzung interessiert waren. Vespasianos späte Erinnerungen der Ereignisse wird von Joseph Gill weitgehend unverändert verwendet, um die Unionsfeierlichkeiten zu beschreiben. GILL 1959, S. 293.

<sup>183</sup> BISTICCI 1970/1976, S. 19. „Aber ich will nicht weiterberichten, ohne die Griechen besonders gelobt zu haben. Die Griechen haben seit 1500 oder mehr Jahren die Art ihrer Kleidung nicht mehr verändert. Dieselben Gewänder, die sie zu jener Zeit hatten, trugen sie auch in den Tagen des Konzils. Das lässt sich noch auf Marmorreliefs in einer Gegend in Griechenland erkennen, welche Felder von Philippi genannt wird. Diese zeigen auf die damalige Art gekleidete Männer.“, nach ROECK 1995, S. 116.

grave et più degna che quella de' prelati latini<sup>184</sup> – und die *grecità* des kaiserlichen Ornats geradezu tautologisch herausgestellt.

„Era una sedia al dirimpeto a quella del papa da l'altro lato, ornata di drappo di seta, et lo 'mperadore cor una vesta alla greca di brocato domnaschino molto ricca, cor uno capeletto alla greca, che v'era in su la punta una bellissima gioia; era uno bellissimo uomo colla barba al modo greco. Et d'intorno alla sedia sua erano molti gentili uomini aveva in sua compagnia, vestiti pure alla greca molto ricamente, sendo gli abiti loro pieni di gravià, così quuegli de' prelati, come de' secolari.“<sup>185</sup>

Die zitierte Passage stellt einen lobenden Exkurs zum byzantinischen *abito* dar. Umständlich wird darin geschildert wie beharrlich die Griechen ihre Kleidung über die Jahrhunderte unverändert belassen haben sollen, was mittels der Darstellungen auf antiken Monumenten zu belegen versucht wird.<sup>186</sup> Die Wendung „si chiama i campi Filippi“ deutet darauf hin, dass es sich um einen Ort in Griechenland handelt. Möglicherweise das makedonische Philippi, in dem tatsächlich eine große Zahl figürlicher Reliefs gefunden wurde, deren Ähnlichkeit zur zeitgenössischen Mode entweder durch die Griechen selbst oder – was wahrscheinlicher ist – durch einen der italienischen Reisenden, namentlich Ciriaco d'Ancona, kolportiert worden sein könnte.<sup>187</sup> Dieser war während des Konzils anwesend und hielt sich auch danach an der Seite des Kaisers auf, was seine Kompetenz in griechischen Angelegenheiten nochmals ersichtlich werden ließ.<sup>188</sup>

---

<sup>184</sup> Ebd., S. 18.

<sup>185</sup> BISTICCI 1970/1976, S. 19 (kursiv: Bell). „Der griechische Kaiser saß auf einem mit Seidendraperie geschmückten Sessel, gegenüber dem Stuhl des Papstes. Er war nach griechischer Art gekleidet, mit einem Gewand aus reichstem Brokatdamast, und er trug ein griechisches Hütchen, an dessen Spitze ein wunderschöner Edelstein war. Der Kaiser war ein sehr schöner Mann mit einem nach griechischer Mode geschnittenen Bart. Er war umgeben von vielen Edelleuten aus seinem Gefolge, die, nach griechischer Art, ebenfalls aufs reichste gekleidet waren. Diese Gewänder – sowohl die der Geistlichen als auch jene der Laien – waren von großer, ernster Würde.“ (nach ROECK 1995, S. 115w). Diese stark ‚nationale‘ Zuordnung verwundert umso mehr, wenn berücksichtigt wird, dass die Kleidung der Griechen Pisanellos Zeichnungen nach aus okzidental und orientalischen Moden kombiniert war. Es bleibt unklar, ob die ständige Benennung als griechisch ein Stilmittel ist oder stilistische Unbeholfenheit, wie sie Bernd Roeck für das ganze Werk konstatiert. Vgl. ROECK 1995, S. 19: „Er verfügt über einen begrenzten Wortschatz, manche Adjektive müssen zur Beschreibung von allem und jedem herhalten [...]. Manchmal winden sich seine Sätze wiederholungsreich dahin.“

<sup>186</sup> Nur im Vergleich mit den vermeintlich ähnlichen Reliefdarstellungen verwendet Vespasiano *vestiti*, während er zuvor vom *abito* spricht und damit einen semantisch weiter gefassten Begriff gebraucht. Ob hier jedoch eine über das Gewand hinausgehende Kontinuität in Gewohnheit oder Habitus postuliert wird, lässt sich auch im Vergleich zur Wortverwendung im ganzen Text nicht eruieren.

<sup>187</sup> Ciriaco reiste bereits 1429 nach Philippi, wo noch heute besonders am Theater Reliefs mit Gewandfiguren erhalten sind, die zum Vergleich geführt haben könnten. Vgl. WARBURG 1998, S. 390.

<sup>188</sup> So begleitet er den Palaiologos nach Prato. Siehe dazu SETTON 1958 und BRACCINI 2005.

Dass das vermeintliche Traditionsbewusstsein der Griechen so ganz unvermittelt gerühmt wird, zeigt, wie sehr das Nachleben der Antike eine – hier unausgesprochene – humanistische Forderung war.<sup>189</sup> Bewusst gewählt sind wohl auch die „eintausendfünfhundert Jahre“, die sicherlich nicht auf die griechische Antike verweisen, sondern auf das Rom der frühen Kaiserzeit und damit indirekt auch auf das Leben Jesu deuten.

Der Florentinische Buchhändler Vespasiano, der im humanistischen Milieu von Florenz verkehrte und mit den Höfen Italiens in Kontakt stand, konnte also noch in den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts die Kontinuität des griechischen Habitus propagieren. Seine enthusiastische Schilderung des Konzils, die von einer ungewöhnlichen Häufung der fremden Volksbezeichnungen begleitet wird, zeigt das lange Nachwirken des außergewöhnlichen Ereignisses.<sup>190</sup> Darüber hinaus spiegelt sich hier auch eine graecophile Einstellung des späten Quattrocento, wo sich Florenz als ‚neues Athen‘ empfand.

Zeitlich näher am Konzil ist der Dialog *De curiae commodis* von Lapo da Castiglionchio dem Jüngeren, da dieser 1438 verstirbt. Der arbeitssuchende Humanist stellt die Vorzüge der päpstlichen Kurie, garniert mit subtiler Kritik, heraus.<sup>191</sup> Als fiktives Gespräch und Panegyrik auf die Institution formuliert, erscheint der kaum auf das Konzil hin untersuchte Text als Quelle zunächst problematischer als Diarien, Chroniken und Viten. Gerade aufgrund seiner literarischen Form bietet der Dialog jedoch andere und teilweise mehr Informationen als die Reflexionen der kaum kommentierenden oder nur schlicht beeindruckten Berichterstatter. Durch die Entstehung des Textes simultan zum Konzil und die ausführlichere Beschäftigung mit der Fremdheit der Griechen und ihrem Verhältnis zur Antike, wird *De curiae commodis* unentbehrlich. Zumal sein Autor ein ambitionierter griechischsprechender Humanist ist, der zudem als Filelfo-Schüler großes Interesse an der griechischen Delegation

---

<sup>189</sup> Implizit kann darin auch eine restaurative Mode- und Fortschrittskritik gegenüber der eigenen Gesellschaft enthalten sein. Im Umkehrschluss wären also die Lateiner zu tadeln, da sie die Identifikation mit den Vorfahren durch den Wechsel des *abito* erschwert haben.

<sup>190</sup> Ohne psychologisieren zu wollen, ist zu berücksichtigen, dass über das Florentinum von einem älteren Autor berichtet wird, der sich an ein Großereignis seiner frühen Jugend erinnert.

<sup>191</sup> Bei Ankunft der Griechen im März wurde Lapo von Francesco Condulmer beschäftigt, um griechische Texte zu übersetzen. CELENZA 1999, S. 61f. Der Dialog spielt im Juli 1438, als der Autor keine Anstellung besaß. Lapo unterzeichnet und datiert sein Werk mit: „Absolvi Lapus in Feriensi concilio, in palatio maiori, VII, Kl. septembris [26. August], die lunae, post III horam noctis, anno domini MCCCCXXXVIII.“ CELENZA 1999, S. 227. Wahrscheinlich starb er im Oktober desselben Jahres in Venedig an der Pest, ebd., S. 10. Zur Biographie allgemein ebd., S. 1–29, sowie FUBINI, Castiglionchio, Lapo da, detto il Giovane, DBI. *De curiae commodis* liegt in der Edition und englischen Übersetzung von CELENZA 1999 auch online vor. Ebd. findet sich auch ein biographischer Abriss des frühverstorbenen Humanisten. Vgl. auch KAUFHOLD 1998, S. 27f.

gehabt haben dürfte. Bereits die Form des platonischen Dialoges kann als eine Reminiszenz an die griechische Tradition aufgefasst werden.<sup>192</sup>

An zwei Stellen wird ausführlicher auf die Byzantiner eingegangen, während zuvor die ‚globale‘ Ausstrahlung des Pontifikats Eugens IV. als einzigartig in der Geschichte gepriesen wird.<sup>193</sup> Lapo möchte die Griechen zunächst nicht in seine Argumentation aufnehmen, weil sie angeblich durch ihren nur vorübergehenden Aufenthalt an der Kurie weniger interessant seien und er davon ausgeht, sein Gesprächspartner Angelo da Recanate kenne sie nicht.<sup>194</sup> Dieser ist erst über die Auslassung erstaunt, fordert dann aber nach einer kurzen Erklärung Lapos wieder *ad nostros* zurückzukehren. Das ganze Manöver ist eine stilistische Konstruktion, um in einem Dreischritt immer wieder und mit jeweils größerer Ausführlichkeit auf die Griechen zurückzukommen.<sup>195</sup> Denn der Dialog inszeniert das Konzil als singuläres Ereignis der Kirchengeschichte.<sup>196</sup> Ganz ähnlich wie Vespasiano da Bisticci schreibt Lapo den Griechen eine größere Nähe zur Antike zu. Er bindet diese Beobachtung jedoch zunächst nicht an ihre äußere Erscheinung, sondern an ihre ‚sie schmückende‘ Gelehrsamkeit:

„Quorum tamen sunt quidam eorum regem sequuti ita eruditi homines, ita suis disciplinis omnibus ornati ut cum maioribus suis mea quidem sententia conferendi sint. Horum ego sermonibus cum intersum, quod saepissime contingit, in Academia illa veteri ac Lycio versari videor.“<sup>197</sup>

Die Einschätzung, sie seien mit den antiken Ahnen zu vergleichen, lässt den Passus zu einer Referenzstelle dieser Untersuchung werden. Allerdings begeht der Autor hier nicht die Indifferenz sie mit den eigenen Vorfahren zu verbinden, wie es in den

---

<sup>192</sup> „Lapo’s dialogue must be seen as an essential part in the development of this Socratic [dialogue] trend that began in the late 1430s.“ CELENZA 1999, S. 33. Diese Datierung erscheint im Hinblick auf die Konzilsjahre bemerkenswert. Den Bezug zum griechischen Dialog (und nicht dessen ciceronische Adaption) stellt Lapo selber her, wenn er Angelo sagen lässt: „Socratico more, ut videris, mecum agere vis [...]“, S. 118 (II, 19). In dem Zusammenhang sollte auch Leon Battista Albertis (mit dem Lapo befreundet war [vgl. a. BARBIERI 2006] und den er lobend erwähnt [V, 8]) *Pontifex* genannt werden, der ein Jahr zuvor verfasst wurde und einen deutlich kritischeren Blick auf die Kurie wirft, vgl. GRAFTON 2002, S. 278–281. Allgemein zum Quattrocento-Dialog MARSH 1980.

<sup>193</sup> Die *fama* Eugens dringt in die entlegensten Regionen, sodass trotz der Kirchenspaltung, die tödlichen Hass hervorbringt („sed capitali quoque odio dissident“), der byzantinische Kaiser, Thraker, Inder, Äthiopier u.a. zur Union reisen. CELENZA 1999, S. 132 (III, 26).

<sup>194</sup> Die fast empört klingende Nachfrage und die etwas schelmische Antwort Lapos (denn es ist mehr als unwahrscheinlich, dass die Ankunft von etwa 700 Griechen und das Konzil dem Freund unbekannt geblieben sein konnten) sollen offenbar den Dialog lebhafter machen und gleichzeitig eine bewusste Zurückhaltung des Autors gegenüber eines Ausschlachtens des faszinierenden Ereignisses andeuten. „A: Quid? Graecosne etiam tacitus pertransibis? L: Certe ita, quoniam tibi, ut reor, incogniti sunt, nec perpetuo versantur apud nos.“, CELENZA 1999, S. 152 (V, 4).

<sup>195</sup> Nämlich III, 26; V, 4 und schließlich VII, 7–8.

<sup>196</sup> „...atqui, cum huiusmodi hominum maxima semper in curia Romana multitudo versetur, hoc imprimis tempore ob hanc concilii unionisque celebritatem maior ac multo maxima est.“, CELENZA 1999, S. 170 (VII, 4).

<sup>197</sup> CELENZA 1999, S. 152 (V, 4).

visuellen Repräsentationen durchaus geschieht, sondern bezieht sich dezidiert auf die griechische Antike. Seine nostalgische Metapher der Zeitreise zu Akademie und Lykeion resultiert aus derselben Auffassung, aus der die bildlichen Darstellungen antiker Stoffe mit byzantinischem Personal bestehen. Es wird versucht, die Griechen als Medium oder Steigbügelhalter zu benutzen, um durch sie eine größere Annäherung an die Antike vollziehen zu können. Dies zeigt sich nicht nur in Lapos Darlegungen, sondern auch an seiner darin behaupteten Praxis, an den Gesprächen der Byzantiner sehr oft („saepissime“) teilzunehmen.<sup>198</sup>

Freilich ist es unter Humanisten nicht ungewöhnlich als zweiter Sokrates oder Platon deklariert zu werden, dennoch formulieren die Aussagen zu den Griechen eine lebendige Wunschvorstellung, die über den bloßen Topos hinausgeht. So stellt sich auch die Frage, warum Vespasiano da Bisticci die Griechen zum Zeitpunkt der Abfassung seiner Viten derart loben muss und nur der Glaube, ‚lebendiger Antike‘ begegnet zu sein, kann dieses Pathos nach dem Scheitern der Union und der vollständigen Eroberung des byzantinischen Territoriums noch rechtfertigen. Die Imagination antiker (Wissens-)Räume bewirken die Griechen bei Lapo also zunächst durch ihre Reden und ihre Gelehrsamkeit. Im letzten längeren Abschnitt baut er ihre Identifizierbarkeit mit den Vorfahren jedoch noch weiter aus.

Wieder wird das Erscheinen des Kaisers und der Repräsentanten der Ostkirche als Beispiel für die große Anziehungskraft der Kurie herangezogen.<sup>199</sup> Der darauf folgende Exkurs über deren Aussehen scheint drei Gründe zu haben. Zunächst wird damit die Exklusivität des Ereignisses als kurialer Erfolg gefeiert. Zweitens ist die Umschreibung der Fremden ein unterhaltsamer Einschub, der drittens die Möglichkeit bietet, antikes Wissen einzubringen.<sup>200</sup> Die drei Abschnitte der längeren Passage seien kurz vorgestellt:

„Venit enim Bysanthinus imperator, nunquam ante hoc tempus non dico in curia, sed in Italia visus. Hunc omnium orientalium gentium ac nationum, apud quas Christi colitur nomen, sacerdotes, antistites, legati, interpretes plurimi consecuti sunt, quorum varietas

---

<sup>198</sup> Wäre dem tatsächlich so, geschähen diese Besuche aus eigener Motivation, da Lapo nicht in die Konzilsabläufe eingebunden war und somit nicht von Amts wegen mit den Byzantinern zu tun hatte wie z.B. Guarino Veronese oder Ambrogio Traversari.

<sup>199</sup> Zuvor wird allgemeiner auf den regen diplomatischen Verkehr an der Kurie eingegangen und die Bereitschaft christlicher und orientalischer Herrscher aufgezeigt, selbst oder durch Vertreter an der Kurie präsent zu sein, CELENZA 1999, S. 170 (VII, 4–5).

<sup>200</sup> Gerade Referenzen aus dem griechisch-hellenistischen Kulturraum ließen sich hier verwerten, wozu es ansonsten in einem Traktat über die römische Kurie wenig Gelegenheit gab.



linguae, morum, cultus, habitus, incessus, corporum denique ipsorum non delectationi modo, sed etiam risui, admirationi sunt.<sup>201</sup>

Der erste Satz beschreibt die Ankunft des byzantinischen Kaisers und den Repräsentanten der Ostkirche als geradezu überzeitliches Ereignis und damit ganz in der Intention des Dialogs, die Leistungen der Kurie herauszustellen. Entscheidend für unseren Zusammenhang sind die Kategorien der Fremdheit, die Lapo hier in ausführlicher *accumulatio* formuliert.<sup>202</sup> Nach ihm unterscheiden sich die Gäste in Sprache, Sitte, Lebensart respektive Kultus im religiösen Sinne, Kleidung, im Gang und schließlich selbst durch ihre Körper.<sup>203</sup> Sie sind also anders formuliert in jeder Beziehung fremd und lediglich durch ihre Verehrung Christi mit den Lateinern verbunden. Dieser Katalog an Differenzen wird wichtig für die folgenden Bildanalysen, da auch dort Fremdheit über weit mehr Unterschiede als eine fremde Tracht visualisiert werden kann. Der Habitus, den Lapo hier nur in seinem engeren Sinne für Kleidung verwendet, kann somit in bourdieuscher Anwendung des Begriffes ausgedehnt werden und die anderen Differenzgrößen, die neben der Gewandung in den folgenden Kapiteln untersucht werden sollen, mit eingeschlossen werden.<sup>204</sup>

Der Humanist setzt übrigens keinen explizit verbindenden Referenzpunkt in der abendländischen Geschichte oder Kultur außer dem christlichen Bekenntnis. Die Konsequenz der vielseitigen Alterität ist Staunen, Belustigung und Aufsehen. In *De curiae commodis* werden damit ganz singulär die ambivalenten Reaktionen zwischen Faszination und Spott formuliert. Das Lachen wird dabei zu einem leitenden Motiv der ganzen Passage, denn Angelo fährt fort:

„Est iat profecto. Nam ego huiusmodi homines numquam sine risu aspicio. Etenim video alios prolixa ad pectus barba, densa coma, capillo crispo, horrido et inculto, cuiusmodi Spartiatas Lycurgi legibus fuisse accepimus, quo terribiliores essent, si quando manus cum hoste consererent; alios detonsa parumper barba, semiraso capite; picto alios

---

<sup>201</sup> CELENZA 1999, S. 170 (VII, 6). „Der byzantinische Kaiser ist tatsächlich eingetroffen, vor dieser Zeit ist er niemals in Italien – von der Kurie rede ich gar nicht – zu sehen gewesen. Diesem sind aus allen orientalischen Völkern wie auch Nationen, in denen der Name Christi verehrt wird, viele Priester, Hohepriester, Legaten und Übersetzer gefolgt, deren Verschiedenheit in Sprache, Sitte, Lebensart, Kleidung, Gang und schließlich selbst im Bezug auf ihre Körper nicht nur zu genießen ist, sondern auch zum Lachen bringt und verwundert.“

<sup>202</sup> Genauer ausgedrückt sind es gleich zwei Asyndeta, die der Akteure und die der Differenzen, durch die ein weiter Raum an alteritären Individuen umrissen wird.

<sup>203</sup> Ein ähnlicher Alteritätskatalog findet sich bei Felix Fabri im Bezug auf die Orientalen: „Sunt enim orientales alterius conditionis, quam nos, vel, alia sunt aput nox regimina, aliae in eis passiones, alii respectus rationis, alii conceptus, corpora eorum aliter sunt complexionata, et sunt ibi alii influxus siderum et alia climata,“ FABRI 1843, S. 29.

<sup>204</sup> BOURDIEU 2006; die Adaption seiner gegenwartsbezogenen Ansätze auf andere Epochen ist bereits in seinem Werk angelegt, vgl. z.B. BOURDIEU 2001, S. 493–498, *Der Blick des Quattrocento*. Vgl. zu Pierre Bourdieu auch BOHN 1991. Zum Habitus von gesellschaftlichen Gruppen z.B. HÜLSEN-ESCH 2006.

supercilio, horum partim pilleis et iis quidem dissimilibus, partim mithris erectis in summo avium pinnis aut aureo aliquo redimiculo, manicatisque tunicis utuntur, ut de Phrygibus poeta inquit: „Et tunicae manicas et habent redimicula mithrae.“<sup>205</sup>

Er unterstreicht nochmals die Lächerlichkeit und beginnt damit eine diffamierende Beschreibung der orientalischen Konzilsteilnehmer. Dennoch werden sie mit antiken – prinzipiell nicht negativ konnotierten – Völkern in Verbindung gebracht. Der Vergleich mit Spartanern und Phrygiern spielt dabei wohl über die zugeschriebenen Ähnlichkeiten hinaus auf das byzantinische Territorium als ‚Ermland‘ dieser Völker an. Das Vergilzitat, das lakonisch mit „poeta inquit“ eingeschoben wird, ist jedoch keine neutrale Trachtenbeschreibung eines Lehrdichters. Es ist Teil der Verhöhnungen, die Numanus in der Aeneis gegen die Dardaner ausstößt und die wortwörtlich als ‚tödliche Beleidigung‘ von Askanius aufgenommen wird, für die der spottende Rutuler umgehend mit dem Leben büßt:

„Vobis picta croco et fulgenti murice vestis,  
desidia cordi, iuvat indulgere choreis,  
et tunicae manicas et habent redimicula mitrae.  
o vere Phrygiae, neque enim Phryges, ite per alta  
Dindyma, ubi adsuetis bforem dat tibia cantum.  
tympa vos buxusque vocat Berecynthia Matris  
Idaeae; sinite arma viris et cedite ferro.“<sup>206</sup>

In den Versen findet sich eine große Zahl gängiger Orientstereotype: Effeminisierung, Verweichlichung und Hedonismus.<sup>207</sup> Lapo zitiert sich somit einen Kontext herbei, der

---

<sup>205</sup> CELENZA 1999, S. 170 (VII, 7): „So ist es. Ich meine nie auf einen dieses Menschenschlages geschaut zu haben, ohne zu lachen. Ich sehe manche von ihnen mit einem Bart bis zur Brust, dünnes Haar, lockig, wild und durcheinander. Ebenso wie wir es als Charakteristikum der Spartaner kennen gelernt haben, durch die Gesetze des Lysurgus, um schreckenerregend dem Feind gegenüber zutreten. Andere haben ihren Bart fast abgeschoren und den Kopf halb rasiert und wiederum andere haben gemalte Augenbrauen. Von diesen tragen manche Filzkappen – die sich grundsätzlich voneinander verschieden sind – und manche tragen Haarbänder mit Vogelfedern darauf. Oder sie mögen auch mal manches goldenes Band und langärmelige Tuniken, ganz wie der Dichter [Vergil] es über die Phrygier sagt: Ihre Tuniken haben Ärmel und ihre Haarbänder Gold.“

<sup>206</sup> VERGIL 1958, IX, 614–620: „Ihr liebt Kleider, mit Safran gefärbt, und schimmernden Purpur,/ Frönet dem Nichtstun, habt an Ringen und Tanzen Behagen,/ Tragt Prunkmützen, mit Bändern besetzt, und Röcke mit Ärmeln,/ Phrygierinnen fürwahr, nicht Phrygier; geht zu dem hohen/ Dindyma, wo nach dem Brauch man mit Doppelschalmeien euch aufspielt!/ Mit berekyntischer Flöt‘ und Trommel lädt ein euch des Ida/ Mutter. So lasst denn den Männern die Wehr und weicht dem Eisen.“

<sup>207</sup> Zu vergleichen ist diese Stelle auch mit der ebenfalls äußerst aufschlussreichen Passage im Brief Pius‘ II. an Mehmet II., wo dieser den Eroberer warnt, in Italien, Ungarn und anderen abendländischen Ländern würde er nicht gegen Frauen kämpfen und Konflikte würden mit dem Schwert ausgetragen, vgl. BISAHA 2004, S. 128. Der Effeminierungsvorwurf reicht bis zu Anton Springer, der in seinen kunsthistorischen Briefen von 1857 über Byzanz schreibt: „Wo die Männer den Herrscherstab überlassen, selbst die Weibertracht nachahmen, und weibische Gesinnung verrathen, muß auch die Bildung vieles Verkehrte und Krankhafte offenbaren.“ Zit. n. KLEIN 2004, S. 7.

mit seinen Beschreibungen von gemalten Augenbrauen, aufgesteckten Federn und verschwenderischen Gewändern bewusst korrespondiert.<sup>208</sup> Enea Silvio Piccolomini wird die gleichen Motive der Aeneis diesmal gegen die Osmanen gemünzt in seiner Türkenrede *Constantinopolitana Clades* (1454) übernehmen.<sup>209</sup> Die herabsetzende Dichotomie, wie sie der Rutuler Numanus zwischen Italern und Trojanern aufmacht, übernimmt Lapo jedoch nicht.<sup>210</sup> Der eigene Habitus oder die eigene Vergangenheit, wird nicht als Referenz angeführt.<sup>211</sup> Zuletzt folgt die Beschreibung des Kaisers, die in kaum einer Quelle ausgelassen wird.

„Rex eorum eodem modo quo illi amictus et ornatus est, praeterquam quod purpura indutus est, et pro pilleo thyram gerit more Persarum regum, quam, ut apud Persas, ferre nisi regibus nulli permissum est, in cuius summitate est gemma permagna et lucens, in auro illigata. Taceo reliquos omnes, inter se habitu, cultu, forma ipsa corporis et figura rebusque omnibus dissimillimos, plerosque aspectu ita ridiculos ut nemo sit adeo severus et tristis qui risum aspiciens contineret.“<sup>212</sup>

Lapos Etikettierung der Byzantiner lässt diese stetig orientalischer werden. Bezog sich der Bildungsvergleich noch auf die Athener Eliteinstitutionen, wird dann ihr Haar spartanisch abschreckend, ihre Kleidung phrygisch respektive weibisch und schließlich die kaiserliche ‚Tiara‘ als persisch bezeichnet. Während die ersten Bezüge noch im byzantinischen Kulturraum liegen, ist die letzte Zuschreibung exotisierend und distanzierend zugleich. In der Gesamtstruktur des Dialogs stellt dies den weltweiten Machtanspruch des Papsttums heraus, das diesen fernen Herrscher nach Italien ziehen konnte.<sup>213</sup> Innerhalb der Passagen über die Byzantiner wird ihre Alterität stetig exponentialisiert. Nach dieser an sich schon variantenreichen Beschreibung stellt Angelo, den Begriffskatalog seines Dialogpartners in Teilen aufnehmend, eine strukturelle Binnendifferenzierung auf, indem er behauptet, die Teilnehmer der

<sup>208</sup> Die Mithren kommen bei Vergil noch bei einer anderen Verhöhnung, nämlich der des Jarbas, vor: „Maeonia mentum mitra crinemque madentem/ subnixus,“ VERGIL 1958, IV, 216f. Hier wird ebenfalls die Effeminisierung („semiviro“) herausgestellt.

<sup>209</sup> Vgl. HELMRATH 2000, insb. S. 93f. und S. 106.

<sup>210</sup> Die Hetzrede des Numanus beginnt bereits in V, 598. Zunächst verhöhnt er den Rückzug und stellt die göttliche Mission der Trojaner als Wahnsinn hin, darauf führt er die Tugenden seines Volkes an, wozu die oben zitierten Verse zu den Phrygiern eine Inversion darstellen.

<sup>211</sup> Das Eigene als Referenz zur Beschreibung fremder Gegebenheiten ist ansonsten ein gängiges Mittel. Vgl. ESCH 2010, S. 56f.

<sup>212</sup> CELENZA 1999, S. 172 (VII, 8): „Deren König ist auf selbe Weise ausstaffiert und geschmückt wie jene, außer, dass er in Purpur gekleidet ist und nach Art eines persischen Königs, anstelle einer Kappe eine Tiara trägt, wie es bei den Persern keinem außer dem König erlaubt ist, auf seiner Spitze ist, in Gold eingefasst, ein sehr großes leuchtendes Juwel. Ich schweige über alles übrige, das alles unähnlich ist, zwischen ihrem Aussehen, ihrer Kleidung, der Form ihrer Körper und Gestalt und die meisten erscheinen so lächerlich, dass niemand derart ernst und traurig sein könnte, dass er beim Erblicken das Lachen zurückhalten könnte.“

<sup>213</sup> Ebenso ist auch III, 26 zu verstehen, wo neben dem Kaiser „Thraces, Indos, Ethiopes“ bzw. paralyptisch „alios orientis reges“ aufgeführt werden, CELENZA 1999, S. 132 (III, 26).

Konzilsdelegation unterschieden sich untereinander in Kleidung, Sitte, Form der Gestalt und des Körpers.<sup>214</sup> Diese Vielfalt kann durch den weiten topographischen und hierarchischen Raum der orientalischen Konzilsteilnehmer durchaus gegeben gewesen sein. Sie kann jedoch auch durch die Wahrnehmung der befremdeten Lateiner übertrieben worden und nicht zuletzt auch stilistischen Gründen geschuldet sein. Wie so häufig in diesem Abschnitt handelt es sich um eine Akkumulation, die hier dem Prinzip *varietas delectat* folgt, indem sie dem Leser eine große Gruppe gänzlich Fremder, die in sich nochmals vielfältig differenziert ist, imaginiert.

Ebenso kunstvoll konstruiert wirkt der paradoxe Nachsatz als letzte Stufe der Klimax des Lächerlichen.<sup>215</sup> Das Lachen wird damit zu einem Leitmotiv des Abschnitts, als ob die Griechen innerhalb des ansonsten gewichtigen Gesprächsthemas ein Ventil des Burlesken bilden.<sup>216</sup> Der nicht zu unterdrückende Lachreiz wird der respektvollen intellektuellen Auseinandersetzung, die Lapo zuvor beschrieben hat, entgegengestellt. Vor dem Hintergrund der von Lapo mit großer Wahrscheinlichkeit rezipierten Lektüre kommen die Griechen als Auslöser des Lachens schlecht weg.<sup>217</sup> Dass der Humanist die Reaktion sowohl negativ für den Lachenden, als auch auf den Verlachten konnotiert, und das Lachen sogar als kulturgeschichtlich wandelbar darstellt, zeigt sich ebenfalls an weiteren Stellen des Dialogs.<sup>218</sup>

Wie schon beim ersten Einschub kehrt das Gespräch zu den Unsrigen (*de nostris*) zurück, doch hier ändert sich die Auffassung Lapos, der den Aufenthalt der Fremden zunächst noch als vorübergehend darstellte, indem er nun hinzufügt, er meine jene, die schon zuvor an der Kurie waren. Das Personalpronomen ‚wir‘ könnte also in Zukunft auch die Orientalen mit einschließen. Zumal Lapo da Castiglionchio im folgenden Absatz die reibungslose Zusammenarbeit unterschiedlicher Fremdengruppen an der

---

<sup>214</sup> Es hat den Anschein, dass die oben zuerst und hier nicht genannte Sprache die einzige Gemeinsamkeit innerhalb der Delegation bildet.

<sup>215</sup> Lapo sagt erst, sie verleiten u.a. zum Lachen (VII, 6). Angelo hat sie nie gesehen, ohne zu lachen (VII, 7), und behauptet schließlich, selbst der Ernsthafteste und Traurigste müsse über sie lachen (VII, 8). Im Lateinischen gibt es übrigens keine Differenzierung zwischen Lachen und Verlachen, das „immer Feindschaft und Mißgunst gegenüber dem Anderen ausdrückt“, JAKOBS 2006, S. 75. Allg. BACHTIN 1985, S. 35–44. Eine ähnliche paradoxe Konstruktion direkt als Einstieg bei Beccadelli: „Elicit hoc cuivis tristi rigidoque cachinnos.“, BECCADELLI 1975, S. 2; sowie bei Poggio über die Mendikanten Prediger: „[...] saying things that could cause even the most austere and formal man to burst out laughing.“ POGGIO 1946, Contra l’ipocrisia, S. 40, zit. n. DEBBY 2001, S. 1.

<sup>216</sup> Im Kontrast zu Vespasiano, der die Griechen sogar als würdiger gekleidet empfindet, siehe oben.

<sup>217</sup> Vgl. u.a. ARISTOTELES, Poetik, 5; 1449b „Das Lächerliche ist nämlich ein mit der Häßlichkeit verbundener Fehler.“

<sup>218</sup> Für den Verlachten über „magno risu et cachinno“ durchgeführte Sozialdisziplinierung als Folge des kurialen Tratschs CELENZA 1999, S. 176 (VII, 14). Für die Lachenden durch die brisante rhetorische Frage, ob in der gegenwärtigen ‚verkommenen Zeit‘ noch irgendwer anders als mit Lachen und Spott („qui non risu praetereuntem cavillisque“) auf einen heiligen Vater mit ärmlichster Jüngerschaft und auf einem Esel reitend reagieren würde, ebd., S. 214 (VIII, 49). Das Lachen wird also zum Symptom des Unverständnisses einer überfeinerten Gesellschaft, die eine *imitatio christi* nicht mehr zu würdigen weiß.

Kurie lobt.<sup>219</sup> Dieses Detail eines zukünftigen ‚wir‘ schafft eine Klammer zum ersten Absatz, in welchem das Konzil bereits als singuläres Ereignis bezeichnet wurde. Der Autor scheint am Anfang der Unionsverhandlungen schon das Vorgefühl eines erfolgreichen Abschlusses zu haben.

Zusammenfassend lässt sich die Einstellung gegenüber der orientalischen Konzilsdelegation im Dialog *De curiae commodis* als gegenläufig ansehen. Zwar ist der „tödliche Hass“ zwischen Lateinern und Griechen durch die friedliche Motivation zur Einigung überwindbar und eine Rückführung der Ostkirchen möglich, doch gleichzeitig erscheinen die Fremden den Gesprächspartnern als äußerst exotisch und lächerlich. Auch die Vergleiche mit der Antike sind ambivalent, da auf verschiedenen konnotierte Volksgruppen verwiesen wird.

Lapo da Castiglionchio und auch Vespasiano da Bisticci konstruieren dennoch und durchaus respektvoll eine Kontinuität zwischen antiken und gegenwärtigen Griechen. Diese erlaubt von der Gegenwart auf die Vergangenheit zu schließen und *vice versa*. Daher unterstellt Lapo, durch seine klassischen Studien geleitet, den gegenwärtigen Byzantinern ihre Feinde mit ihren Frisuren nach Sitte der Spartaner erschrecken zu wollen, während er sich umgekehrt durch sie ins klassische Athen zurückversetzt fühlt. Die Antike ist für die Humanisten bekanntlich stets ein Referenzrahmen, mit dem sie sich auch über aktuelle Gegebenheiten verständlich machen und sich profilieren können. Wenn die beiden Texte mit Poggio Bracciolinis Brief über seinen Ausflug nach Baden während des Konstanzer Konzils verglichen werden, ergeben sich zunächst Ähnlichkeiten. Der fremde Habitus der Kurgäste Badens spielt bei Poggio eine annähernd ebenso wichtige Rolle wie das Äußere der ostkirchlichen Delegation bei Lapo und Vespasiano.<sup>220</sup> Unterschiede ergeben sich gerade bei den Reminiszenzen an die Antike. Poggio verwendet mythologische Gemeinplätze, die lakonisch eingestreut werden, um ein fremdes Ambiente gleichzeitig zu fassen und zu übersteigern. Selten werden konkrete Quellenstellen herangezogen und noch weniger, wie im Fall Vespasianos, ein ‚echter Beweis‘ angeführt. Es bleiben Anklänge, die der literarischen Aufgabe als Dekorum geschuldet sind, während es bei Lapo und Vespasiano um Analogien oder sogar Identität geht.

Die Kontextualisierung der antiken und gegenwärtigen Griechen folgt offenbar einem doppelten Erkenntnisinteresse: Einerseits werden die Fremden in die Kategorien des antiken Wissens eingeordnet, andererseits erhoffen sich die Humanisten, im vermeintlichen griechischen ‚Nachleben der Antike‘ ein genaueres Bild der

---

<sup>219</sup> Lapo rühmt zudem den aus der ‚internationalen Vernetzung‘ resultierenden Kulturtransfer: „Quid dicemus de nostris, id est, de iis qui in curia Romana iam antea versantur, Gallis, Germanis, Pannoniis, Scotis, Britanis, Illyriis, qui iam et communione Latinae linguae et diuturno commertio nobis familiares sunt facti. Inter quos quanta morum vitaeque dissimilitudo sit quivis facile perspicere potest; non dico quam diversae artes atque artifices, quam varias merces, gazas, nommos, signa, tabulas ornamentaque alia eae nationes secum in curiam invehant“, CELENZA 1999, S. 172 (VII, 9).

<sup>220</sup> POGGIO 1946, I.1, z.B. Allusionen an Jupiter und Danae; Geburt der Venus, S. 6; vgl. a. WALSER 1974, S. 61–65.

Vergangenheit. Neben den protoarchäologischen Bemühungen und der frühen Philolo-Philologie scheint hier ein protoanthropologischer Ansatz vorzuliegen, im Fremden die eigene Vergangenheit sehen zu können. Die Kontinuitätsthese ähnelt dem Ansatz von Ethnologen, die noch im letzten Jahrhundert zu Eingeborenenvölkern in die Südsee reisten, um die eigene Frühgeschichte begreifen zu wollen. Auch wenn Annahmen dieser Art in der Neuzeit meist nur noch an der Peripherie vorkommen, werden sie unter Umständen auch noch von kritischen Forschern akzeptiert.<sup>221</sup>

„Es darf also wohl angenommen werden, daß die Maler des Quattrocento mit subjektiv-berechtigt Anspruch auf antiquarische Treue in byzantinischer Gewandung [...] die echte Tracht ‚alla greca‘ darzustellen meinten.“<sup>222</sup>

Die Beschreibungen aus der Vita und dem Dialog unterscheiden sich jedoch in der Etikettierung der Konzilsdelegation. Während Vespasiano alle und alles als griechisch bezeichnet, belegt Lapo die gleichen Personen mit ganz verschiedenen Labels und betont darüber hinaus ihre Differenz untereinander. Die Pauschalisierung des Buchhändlers bedient die alte Dichotomie Lateiner/Griechen, während mit Lapos Idee einer exotischen Pluralität die vielseitige Einsetzbarkeit der ‚Konzilstypen‘ in die verschiedensten Ikonographien korrespondiert. Die Konzilsteilnehmer erinnerten nicht nur an Athener, Spartaner, Phrygier und Perser, ihre Abbilder konnten fortan diese Fremdengruppen in den Bildwelten repräsentieren. Dass dort letztlich die Dichotomie zwischen Lateinern und Griechen aufgehoben und auch römische Antike im byzantinischen Habitus visualisiert wurde, kann einerseits an den Schlussfolgerungen liegen, dass Byzantiner auch Römer sind und zuvor durch Aeneas aus Phrygiern Römer wurden. Andererseits mag die Metamorphose der Bildfiguren vom orientalisches/byzantinischen Personal zum antik-römischen auch aus dem großen Erfolg der Kontinuitätsthese des griechischen Habitus und den Repräsentationen des Fremden als faszinierendes Phänomen im Allgemeinen resultieren. Die durch die Attraktivität der Motive ausgelöste Hochkonjunktur der byzantinischen Bildfiguren bewirkt selbst, dass Sujetgrenzen überschritten werden.

---

<sup>221</sup> So erinnert sich Raymond Klibansky über seine Zeit beim englischen Nachrichtendienst im Zweiten Weltkrieg: „Die Amerikaner wollten Einzelheiten über die Ernte in der Toskana wissen. Auch das war sehr einfach. Eine meiner Mitarbeiterinnen sagte: ‚Die Bauern machen dies oder jenes zu einer bestimmten Zeit im Jahr, das ist seit Vergil so, die Bauern ändern sich nicht‘.“ KLIBANSKY/LEROUX 2001, S. 135. Der Vergleich ist nicht nur schlagend durch die Heranziehung Vergils, sondern auch durch die Etikettierung einer besonderen Gruppe, in diesem Fall der Bauern, als ‚unveränderlich‘. Zu Kontinuitätsannahmen und Kulturvergleich in der Antike selbst vgl. HERKLOTZ 1999, S. 189 (Aristoteles), 193f. (Dionysios von Halikarnassos). Das Denkmodell konnte also bereits aus der Antike übernommen sein.

<sup>222</sup> Gertrud Bing in den Anmerkungen zu WARBURG 1998, S. 390. Ihr Urteil resultiert aus Vespasianos Bericht und der Vermutung, dass Ciriaco die Verbindung zur Antike konstruiert hat.

## 2.2 Hybride Prägung. Pisanellos Medaille Johannes‘ VIII. und weitere visuelle Repräsentationen des Palaiologos

Die Porträts des byzantinischen Kaisers Johannes VIII. Palaiologos sind in der Literatur bereits ausführlich besprochen worden.<sup>223</sup> Da jedoch die Elemente seines Habitus die Repräsentation der Griechen maßgeblich ausmachen, werden in diesem Kapitel die mit der Person des Kaisers eng verknüpften Bildwerke kurz vorgestellt und diskutiert.

Stets hat Pisanellos Medaille von Johannes VIII. (Abb. 7) dessen Erinnerung aufrechterhalten und die Bildfigur, die im Folgenden als ‚Palaiologostyp‘ bezeichnet wird, geprägt.<sup>224</sup> Die Medaille galt lange als erste seit der Antike, wofür nun eher die um 1400 in Frankreich entstandenen Medaillen von Heraklios und Konstantin gehalten werden (Abb. 8, 9).<sup>225</sup> Während diese jedoch zunächst Prototypen zu bleiben scheinen, finden Pisanellos Medaillen eine große Verbreitung und lösen viele Serien mit den Porträts und Impresen berühmter Zeitgenossen aus.<sup>226</sup> Durch Signatur und Umschrift sind der Künstler und das Porträt eindeutig identifizierbar, der Entstehungskontext und die Auftraggeberschaft liegen hingegen im Dunkeln.<sup>227</sup>

Für das Profilbild des Kaisers und die Andacht zu Pferde auf dem Revers sind Vorarbeiten in Chicago und Paris erhalten (Abb. 10–14). Bei den vier Blättern, also der Porträtstudie, der Zeichnung des kaiserlichen Pferdes und den beiden Blättern mit Skizzen von Ausrüstungsgegenständen und Personen, ist die Varianz des zeichnerischen Duktus bemerkenswert.<sup>228</sup> Die Waffen, die Transkription der arabischen Stickereien, Pferd und Profilbild sind sorgsam gearbeitete Detailaufnahmen mit

---

<sup>223</sup> BABELON 1930; WEISS 1966a; WEISS 1966b; VICKERS 1978; WALTER 1985; KOUTSOGIANNIS 2003; ALEXANDER 2004; BESCHI 2004; RONCHEY 2006; LAZARIS 2007.

<sup>224</sup> Eine erste längere Liste zum ‚Palaiologostyp‘ stellt WEISS 1966b, S. 20–28; die jüngste ausführliche und mehrheitlich bebilderte Zusammenstellung liefert RONCHEY 2006.

<sup>225</sup> Zu Pisanellos Medaille und ihrer Vorgeschichte siehe WEISS 1966a; 1966b. Zur Heraklios Medaille, die Weiss als Herausforderung für Pisanello vorschlägt: „[H]e may well have felt challenged by them to make a medallion of the very ruler who was now occupying their throne.“ (S. 14). Siehe besonders WEISS 1976 und die Überlegungen im Folgenden. Vgl. jüngst auch PFISTERER 2008, S. 93–97, der nicht nur die Vorläufer zeigt, sondern auch auf die Diskussion um die Reihenfolge von Pisanellos Medaillen eingeht. Ein für die Antikenrezeption interessantes Phänomen ist die lange währende (topische) Auffassung, die Konstantins und Heraklios Medaillen seien authentische antike Stücke.

<sup>226</sup> Die Darstellung eines zeitgenössischen Kaisers ist der entscheidende Unterschied der Palaiologosmedaille gegenüber den Medaillen von Heraklios und Konstantin. Zur Frage, welche italienische Medaille den Anfang macht, siehe PFISTERER 2008, S. 97.

<sup>227</sup> WEISS 1966b schlägt Niccolo d’Este, den Kaiser selbst oder „the outcome of ‚private enterprise‘“ vor (S. 16).

<sup>228</sup> Damit soll nicht die Eigenhändigkeit angezweifelt werden (wie z.B. Walter die Porträtskizze abschreibt), denn die verschiedenen Stiftführungen zeigen sich auch an anderen Stellen des Œuvre und stellen Arbeitsschritte wie Kompositionsskizze und Reinzeichnung dar. Schwieriger einzuordnen ist eine (Nach-)Zeichnung, die sehr genau die Komposition und das Geschirr des Pferdes wiedergibt, die charakteristische Haartracht des Palaiologos und das Skiadion jedoch nicht erfasst. Die Zeichnung befindet sich in Trento, Castello del Buonconsiglio, MS 952, M.N. 10811, fol. 26<sup>v</sup> (abg. bei GREGORI 2003, S. 25, Abb. I.11a).

präzisen Konturen, während die auf den Blättern verteilten Personen flüchtig skizziert sind.<sup>229</sup> Die Reinzeichnungen der Ausrüstung erweckten den Eindruck, die Gegenstände hätte Pisanello zur Ansicht überlassen bekommen. Wenn ihre Genauigkeit auch im Kontrast zu den Figurenstudien steht, ist auch in deren impulsiverer Strichführung eine sorgfältige Modellierung der Körper und Gewänder durch Parallel- und Kreuzschrafuren zu erkennen. Der Habitus wird in seinen kostbaren Einzelheiten dokumentiert und auch in seinen spontanen Gesten eingefangen.

Am schwierigsten ist die Pariser Porträtzeichnung des Kaisers im Profil einzuordnen (Abb. 14). Sie kann zum einen Ergebnis einer genauen Aufnahme des Gegenstands sein, wie im Fall der auf den Skizzenblättern ausgeführten Realien und des Pferdes, zum anderen bereits Idealisierung für eine Umsetzung des Motivs (beispielsweise als Medaille) oder auch eine spätere Nachzeichnung der Medaille durch eine andere Hand. Die große Ähnlichkeit zur Medaille, zu der sie spiegelverkehrt steht, und die höhere Anzahl an gelockten Strähnen sprechen für eine Vorstufe, da diese beiden Veränderungen bei einer Kopie unwahrscheinlich sind.<sup>230</sup> Dass das Porträt idealisiert ist, kann nur aus anderen Palaiologos-Darstellungen gefolgert werden. Auf den Skizzen aus Paris und Chicago, aber auch zum Beispiel in der *Traumszene Konstantins* bei Piero della Francesca in Arezzo, wo der Palaiologos als Kryptoporträt Konstantins verwendet worden sein soll, wirkt der Kaiser struppiger und verhärmt (Abb. 15). Dass Pisanello idealisiert, geht bereits aus dem *paragone* um das bessere Porträt Leonello d'Estes zwischen ihm und Jacopo Bellini 1441 hervor.<sup>231</sup>

Auch die mehrfigurigen Skizzenblätter geben Rätsel auf: Die genaue Erfassung der Waffen und Stickereien wäre für ihre nur partielle und maßstäblich viel kleinere Verwertung im Medaillenbild kaum notwendig gewesen. Die Farbangaben vieler Elemente sind für das monochrome Medium obsolet. In den Blättern nur potentielle Vorlagen für mögliche spätere Aufträge zu sehen, kann nicht überzeugen. Der Kaiser wird seine persönlichen Waffen und Kleidungsstücke dem Künstler kaum für reine Musterbuchzeichnungen überlassen haben.<sup>232</sup> Die Skizzen und das Porträt seiner Person können auf sein Einverständnis oder sogar sein Interesse an einem bereits erfolgten Auftrag schließen lassen. Dies setzt jedoch bereits voraus, in den

---

<sup>229</sup> In der Forschung werden die flüchtigen Personenstudien kontrovers diskutiert. Einige Autoren sehen in allen Figuren den Kaiser in wechselnden Gewandungen. Andere gehen von verschiedenen Personen (WEISS 1966b „Greek ecclesiastics, the Emperor“, S. 15; SYSON [et al.] 2001 „A series of sketches of John VIII and members of his entourage“, S. 34) aus und möchten auch das Porträt Bessarions etc. erkennen. ALEXANDER 2004 versucht, die Realien zuzuordnen, und schlägt viele orientalische Vergleichsobjekte vor.

<sup>230</sup> Am Profil Johannes' VIII. verwundert die ungewöhnlich hohe Position des Ohres, die in der Medaille bereits leicht zurückgenommen ist.

<sup>231</sup> BAXANDALL 1971, S. 17. Vgl. auch GRAMACCINI 1982.

<sup>232</sup> Allerdings könnten die Skizzenblätter auch eine geschickte Collage von Realien und Personen sein, die weniger mit dem Kaiser in Zusammenhang stehen, als von den Interpreten angenommen wird. Gegen dieses einfache Arrangement exotischer Impressionen spricht jedoch die Verwendung vieler Details in den Repräsentationen des Palaiologen.



Detaildarstellungen wirklich die persönlichen Habseligkeiten des Palaiologos zu sehen. Die Skizzenblätter könnten jedoch auch eine Montage verschiedener Objekte sein, aus denen Pisanello sein Kaiserbild zu konstruieren suchte. Obgleich Reisende wie Pero Tafur oder Ciriaco d’Ancona einen sehr vertraulichen Umgang mit Johannes VIII. gepflegt haben wollen, ist schwer zu klären, wie zugänglich der Kaiser während des Konzils war. Eine Fortführung des byzantinischen Hofzeremoniells war in Italien allerdings schon organisatorisch kaum umsetzbar. Die grundlegendere Frage ist, wie entgegenkommend der ausgehaltene und politisch angeschlagene Kaiser gegenüber westlicher Inanspruchnahme sein musste. Er mag einigen kulturellen Errungenschaften des Westens durchaus offen gegenüber gestanden haben. Die berühmte Ekphrasis seines Vaters auf eine Tappisserie, die der Kaiser um 1400 in Frankreich gesehen haben soll, deutet eine byzantinische Auseinandersetzung mit westlicher Kunst an, so sehr der Text auch in einer griechischen Form bleibt.<sup>233</sup>

Neben der Medaille sind auch eine Büste in den vatikanischen Museen (Abb. 16) und ein kleinformatiges Porträt, das auf dem Sinai aufbewahrt wird (Abb. 17), Pisanello zugeschrieben worden. Die Büste, die zunächst für eine Arbeit Filaretos gehalten wurde, ist noch wenig erforscht.<sup>234</sup> Wenn der Datierung in die Konzilszeit gefolgt würde, wäre auch sie ähnlich wie die Medaille zu den Inkunabeln einer neuen Gattung zu zählen. Die bis 1888 unklare Provenienz und das Schweigen der Quellen über das eigentlich beachtenswerte Objekt lassen Zweifel an der Zuschreibung in die erste Hälfte des Quattrocento aufkommen, die auch von der neueren Literatur bestätigt werden.<sup>235</sup> Durch die Analyse des byzantinischen Habitus im zweiten Teil der Untersuchung wird sich der Verdacht, dass es sich um eine Kopie der Medaille handelt, erhärten.

Das ausgeschnittene Konterfei der Sinai-Handschrift ist sicherer zu datieren. Der Kaiser hat es offensichtlich als Geschenk erhalten oder selbst anfertigen lassen, um es dann als Besitzerbild in den Psalter MS Gr. 2123 einkleben zu lassen.<sup>236</sup> Somit muss es als weiterer Hinweis gesehen werden, dass der Kaiser mit dem für Byzanz unüblichen Profilporträt einverstanden war. „Die Titulatur ist gewissermaßen die amtliche

---

<sup>233</sup> Siehe PEERS 2003, sowie Kap. I.1.1 *Wegbereiter des Kulturtransfers*. Westliche Künste wurden in Byzanz durchaus geschätzt. Pero Tafur behauptet beispielsweise, dass der Kaiser den spanischen Übersetzer Juan da Sevilliaden an seinem Hof hatte, um Johannes VIII. kastilische Lieder zur Flöte zu singen. LETTS/ TAFUR 1926, S. 117.

<sup>234</sup> Seit LAZZARONI/MUÑOZ 1908, die sie Filarete zuschreiben und auch in drei Ansichten reproduzieren (S. 125–130; Fig. 79ff.), wird sie immer nur schlaglichtartig beleuchtet. Lazzaronis und Muñoz’ Argumentation über den künstlerischen Eigenwert der Büste, die nicht als „pura e semplice ricostruzione dell’opera del Pisanello“ (S. 126) verstanden werden dürfe, ist jedoch abwegig, da die Profile nahezu identisch sind. Es ist also entweder von einer Reproduktion oder einer Arbeit Pisanellos auszugehen.

<sup>235</sup> LAZZARONI/MUÑOZ 1908 erwähnen eine Notiz, die den Ankauf der Büste durch das römische Museo di Propaganda Fide auf den 21. Januar 1888 datiert, und geben als Ort den Campo de’ Fiori an (S. 125, Anm. 2). Jüngst stuft LORIZZO 2014 das Werk als Neorenaissance-Kopie ein und nennt weitere Abgüsse.

<sup>236</sup> BELTING 1970, S. 89–91. „Das italienische Bildnis nimmt also in wörtlichem Sinne den Platz seines byzantinischen Vorgängers [dem ganzfigurigen frontalen Amtsporträt] ein.“ (S. 89).

Beglaubigung der italienischen Zeichnung durch den byzantinischen Hof.<sup>237</sup> Die auf dem Pariser Skizzenblatt notierten Farbangaben stimmen mit der Kolorierung der Zeichnung überein.<sup>238</sup> Einem ähnlichen Habitus folgt auch das Grabbildnis des Manuel Laskaris Chatzikes in Mystra (Abb. 18), wodurch deutlich wird, dass die Palaiologosikonographie kein rein westliches Kunstprodukt ist, sondern offenbar Elemente byzantinischer Hofmode reflektiert.<sup>239</sup>

Die Medaille und auch die Büste, wenn sie in diesem Kontext entstand, sind jedoch keine private oder semi-offizielle Repräsentation wie das Besitzerbild des Codex, sondern eine äußerst offizielle Repräsentation. Die Auftragsvergabe muss in Ferrara verortet werden, wo Pisanello quasi Hofkünstlerstatus besaß und in der Folge eine rege Produktion von Medaillen von ihm und ansässigen Künstlern einsetzte. Für eine päpstliche Repräsentation „unseres geliebten Sohnes Johannes“ bleibt die Medaille trotz ihrer religiösen Seite recht neutral. Dass Eugen IV. eine Schaumünze prägen ließ, ohne sich mit ihr in Beziehung zu setzen, ist geradezu ausgeschlossen. Insbesondere die noch zu verhandelnde Bronzetür Filaretos belegt, wie omnipräsent der Condulmer-Papst sein Familienwappen und die päpstlichen Schlüssel sehen wollte. Warum die d'Este das Ereignis vor dessen Ausgang durch eine derartige Medaille memorieren wollten, ebenfalls ohne sich mit ihr in Zusammenhang zu bringen, ist genauso schwer einzusehen.<sup>240</sup> Nachvollziehbarer ist hingegen, dass sie die Invention der kaiserlichen Medaille in der Folge für die eigene Selbstdarstellung imitierten und in Kombination mit ihren Impresen zu einem wichtigen Repräsentationsmedium ihrer Herrschaft und ihres Hofes machten.<sup>241</sup>

Die Motivation zur Produktion der Medaille könnte eher in dem dringenden Bedürfnis des Kaisers gelegen haben, die europäischen Fürsten zu erreichen und für einen

---

<sup>237</sup> BELTING 1970, S. 89. Die Titulatur ist neben die aufgeklebte Zeichnung auf das Pergament geschrieben.

<sup>238</sup> „Lo chapelò de Linperadore sie biancho dessoura/ e coversso rosso el profilo da torno nero, la zupa verde de dalmascina/ e lagona de soura de chermesin e dela/ faccia palida la barba negra chapelì e cilgli el simile/ hochi grizy e tra in verde e chine le spale, picholo/ de persona.“ (Transkr. n. BELTING 1970, S. 90, Anm. 299). Zu vergleichen ist damit auch CORAZZA 1991 „Lo imperadore aveva adosso una porpora bianca, suvi un mantello di drappo rosso, con cappelletto bianco apuntato dinanzi; di sopra il detto cappelletto aveva un rubino grosso più che un buon uovo di colombo, con altre pietre.“ (S. 37).

<sup>239</sup> ASPRA BARDABAKE/EMMANUEL 2005, S. 206–211. Vgl. a. PARANI 2003, S. 62f., die den Mantel wiederum westlich beeinflusst sieht.

<sup>240</sup> Die Frage ist überhaupt, wie zufrieden die d'Este mit ihrer Gastgeberrolle waren. Im März 1438 kann Niccolo die vereinbarten Vorgaben zur Unterbringung und Verpflegung nicht einhalten; HOFMANN 1937, S. 411. Oben (Kap. I.1.3 *Das Konzil als Erfolgsgeschichte*) wurde bereits der Schaden in den Ferraresischen Jagdrevieren angesprochen. Schließlich zog das Konzil ergebnislos nach Florenz ab, wo verhältnismäßig schnell die Union gefeiert werden konnte.

<sup>241</sup> Ikonographisch lehnen sich die ferraresischen Revers-Seiten jedoch wenig an das kaiserliche Motiv an. Pisanello verweist auf seine Bildfindung und übersteigert sie in der Medaille für Novello Malatesta, den Herrn von Cesena. Als Ritter in voller Rüstung kniet er das Kreuz umklammernd vor einem Kruzifix, während sein Pferd eine ähnliche Position einnimmt, wie das linke auf der Medaille von Johannes VIII. Die Variation des Motivs gibt ihr auch eine leicht veränderte Konnotation weg von der kaiserlichen Kreuzvision zu einer kreuzritterlichen Spiritualität.

Kreuzzug einzunehmen. Anstrengungen dazu lassen sich an vielen Stellen dokumentieren, namentlich am langen Aufschub der Konzilstätigkeit, die der Palaiologos vom Papst erbat, um Gesandtschaften abzuwarten.<sup>242</sup> Die Medaille könnte als Geschenk im diplomatischen Verkehr für die griechische Angelegenheit geworben haben.<sup>243</sup> Die über zwanzig erfassten Bronze-Exemplare, ein gutes Dutzend aus Blei und die beiden goldenen Medaillen belegen eine weite Verbreitung, wenn auch fraglich ist, in welchem Zeitraum sie gegossen wurden.<sup>244</sup> Dass spätere Variationen entstanden sind, ist sehr wahrscheinlich: Paolo Giovio beschreibt in einem Brief an Cosimo I. de' Medici eine Medaille Johannes' VIII. mit einer besonderen Rückseite auf der ein „croce di Cristo sostenuta da due mani, verbigrazia dalla latina e dalla greca“ abgebildet war.<sup>245</sup> Dieses Revers erinnert stark an Bessarions Wappen (Abb. 19), sodass hier eine Neuauflage der Medaille im Rahmen der Repräsentation des Kardinals und noch zu Lebzeiten Johannes' VIII. vermutet werden kann. Bessarion würde damit seine doppelte Verpflichtung als Untertan seines Kaisers und uniertem Prälaten respektive religiösem Vermittler zwischen Ost und West versinnbildlichen. Das Motiv des gemeinsam getragenen Kreuzes könnte jedoch auch schon bestanden haben und von Bessarion erst aus einem größeren Unionszusammenhang zu seinem Wappen gemacht worden sein.

Eine weitere spätere Version der Medaille, von der heute Exemplare in Paris und Neapel aufbewahrt werden, verziert den Grundtyp mit Punzierungen und nobilitiert den Kaiser mit einer Krone (Abb. 20).<sup>246</sup> Die Zugaben müssen in erster Linie als problematischer Versuch angesehen werden, das Objekt noch kostbarer wirken zu lassen. Die Krone im Skiadion ist jedoch auch eine Hilfestellung für den westlichen Rezipienten, durch die er den Kaiser besser identifizieren konnte, und wird in späteren Repräsentationen noch häufiger verwendet.<sup>247</sup> Die erste Medaille bedarf dieser Übersetzungsleistung offenbar nicht und gegenüber ihren möglichen französischen

---

<sup>242</sup> GILL 1967, S. 263.

<sup>243</sup> Vgl. allg. zu Geschenken des Kaisers BAUER 2006.

<sup>244</sup> Die Zahlen nach BESCHI 2004, S. 123f.: 13 Exemplare aus Blei, 22 bronzene und zwei goldene sowie drei motivische Variationen. Bei seiner Liste, die auch nicht auf Vollständigkeit angelegt sein konnte (Privatsammlungen bleiben weitgehend unberücksichtigt), sind u.a. die Version aus Ferrara, Museo di Schifanoia, und Venedig, Galleria Franchetti Ca d'Oro, nicht aufgeführt.

<sup>245</sup> Zit. n. WEISS 1966b, S. 16, der allerdings einräumt, dass Giovio hier auch ein Versehen passiert sein könnte, da er die Medaille nur aus der Erinnerung während eines Florenzaufenthalts beschreibt. Weiss bemerkt jedoch, dass Pisanellos Medaillen verschiedene Reversseiten haben konnten (Leonello d'Este) und es nachgewiesen Verluste in dessen Produktion gibt (Giampietro Vitali), S. 17. Ein weiteres Exemplar, das mit großer Wahrscheinlichkeit nach dem Konzil entstand zeigt BESCHI 2004, S. 124, Fig. 7. Die Medaille aus Athen, Benaki Museum, hat eine Kontermarke, die vermutlich einen Markuslöwen zeigt und den kaiserlichen Namenszug verdeckt (was ähnlich wie das folgende Beispiel mit der Krone ein Hinweis darauf sein könnte, dass die westlichen Rezipienten Schwierigkeiten hatten, die Medaille in ihrem Gesamtzusammenhang zu verstehen).

<sup>246</sup> In Neapel, Capodimonte (abgb. bei VITALI 1995, Kat.-Nr. 234, S. 439f.), siehe auch BESCHI 2004, Anm. 50.

<sup>247</sup> Vgl. Kap. II.2.9 *Hüte*.

Vorläuferinnen, den Medaillen von Konstantin und Heraklios, wird bei dieser außer der zweisprachigen Künstlersignatur ganz auf lateinische Beischriften verzichtet.

Für eine rasche Versendung der ersten Serie spricht ex negativo das Schweigen der großen Schar der am Konzilsort weilenden Humanisten, die, wenn die Stückzahl in ihrem Umkreis verteilt worden wäre, sicherlich darüber reflektiert hätten. Wäre die Medaille in Florenz entstanden und verbreitet worden, wäre es höchst verwunderlich, dass Vasari in seiner *Vita* Pisanellos auf den dort zitierten Brief Giovios zurückgreifen musste und keine Spuren des Objekts in Florenz vorfand.<sup>248</sup> Bisher hatten die Palaiologen aus Byzanz importierte Reliquien und Handschriften als diplomatische Geschenke eingesetzt. Auch sie konnten bereits auf die Adressaten zugeschnitten gewesen sein, indem zum Beispiel auf Patronate Rücksicht genommen wurde.<sup>249</sup> Von westlichen Künstlern gefertigte Medaillen würden jedoch ein noch deutlicheres Entgegenkommen formulieren und waren gleichzeitig durch ihren Materialwert, ihre Reproduzierbarkeit und leichte Transportierbarkeit ein recht günstiges Geschenk.<sup>250</sup> Die Streuung der nur in der Größe leicht variierenden ‚frühen‘ Medaillen rekurriert vornehmlich auf den neuzeitlichen Kunstmarkt, obgleich nicht alle Provenienzen geklärt werden können.<sup>251</sup> Die Medaille entstand jedoch mit großer Wahrscheinlichkeit in Ferrara, wie auch Roberto Weiss vermutete, da Pisanello am 12. Mai 1439 bereits einige Zeit in Mantua weilte, und somit nicht dem Konzil nach Florenz folgte.<sup>252</sup>

Weiss bemerkt, dass Pisanellos griechische Signatur der unter byzantinischen Künstlern üblichen Formulierung folgt. Noch wichtiger ist jedoch sein Hinweis auf die besondere Formel, mit welcher Johannes VIII. benannt wird, da diese gewöhnlich nur auf Dokumenten benutzt wird, die der Kaiser persönlich zeichnete.<sup>253</sup> Pisanello könnte sie über die französischen Medaillen gekannt haben oder von byzantinischer Seite mit diesem besonderen Titel vertraut gemacht worden sein. Die Frage ist nun, ob eine Medaille mit dieser persönlichen Signatur des Kaisers überhaupt unautorisiert kursieren konnte, während der Palaiologos anwesend war, oder ob dadurch nicht schon seine persönliche Teilnahme an der Konzeption gesichert ist.

---

<sup>248</sup> VASARI 2005, *Vita di Gentile da Fabriano e di Vittore Pisanello Veronese*, S. 239.

<sup>249</sup> So überbringt Chrysoloras dem Abt von St. Denis 1407 eine Abschrift des Pseudo Dionysios Areopagita. Bereits in dessen Dedikationsbild wurden politische Implikationen vermutet, die auf eine Repräsentationsstrategie der Palaiologen für westliche Rezipienten schließen lassen: „The portrait of Manuel’s family with Mary and Christ can be interpreted as a propaganda expedient to show that the Byzantine emperor still derived his power from heaven and enjoyed divine protection.“ SPATHARAKIS 1976, S. 143.

<sup>250</sup> Möglicherweise spricht bereits die Materialwahl Bronze und Blei (lediglich zwei Medaillen sind in Gold ausgeführt) für die beschränkten Mittel des Kaisers, während der Papst das Konzil später in Gold memorierte. Zu den finanziellen Verhältnissen auf dem Konzil siehe GILL 1964, *The Cost of the Council of Florence*, S. 186–203.

<sup>251</sup> BESCHI 2004 führt z.B. die Stücke aus dem Benki Museum auf Käufe oder Schenkungen im frühen 20. Jahrhundert zurück. Eine Mitnahme der Medaille nach Byzanz wie es für das kleine Sinai-Porträt angenommen werden kann, ist also nicht zu belegen.

<sup>252</sup> WEISS 1966b, S. 15.

<sup>253</sup> Ebd., S. 18f.

Für die Medaille des Heraklios und des Konstantin stellt sich diese Frage weniger, da die Kaiser posthum repräsentiert wurden. Ihre prominente Rolle in Geschichtsschreibung und Legenden des Mittelalters macht sie auch im Westen zu *virii illustres*. Dass aber die Medaillenproduktion im Westen gleich mit drei byzantinischen Kaisern einsetzt, die alle bärtig sind und oströmische Titel tragen, muss erstaunen.<sup>254</sup>

Die von Weiss gezogene Verbindung zwischen den Reisen des Kaisers Manuels II. Palaiologos und seinem Aufenthalt in Paris 1402/03 mit der Entstehung der Medaille kann das Problem lösen.<sup>255</sup> Die programmatisch gewählten Kaiser Konstantin und Heraklios lassen sich gut zur Propaganda für einen Kreuzzug einsetzen. Konstantin ‚nimmt das Kreuz‘, siegt damit und gründet ein neues Rom im Osten. Heraklios bekämpft den heidnischen orientalischen Herrscher Chosroes und bringt das Kreuz nach Jerusalem zurück. Kurz gesagt, hätte sich Manuel II. durch sie als ein „sucessore dei due maggiori eroi della croce“ inszeniert.<sup>256</sup> Auffällig sind der eindeutig byzantinische Charakter der Kaiser und ihre Darstellung mit Bärten und langem Haupthaar.<sup>257</sup>

Auch Pisanellos bewaffnet reitender Kaiser vor dem Wegkreuz kann als Kreuzzugsikonographie gelesen werden. Durch die Figur des kaiserlichen Jägers verbinden sich in Johannes VIII. Konstantin und Eustachius.<sup>258</sup> Manuel II. und Johannes VIII. könnten also mit den Medaillen um Waffenhilfe im Zeichen des Kreuzes geworben haben.<sup>259</sup> Dass sie dabei die traditionellen Porträtvorstellungen von Byzanz zugunsten des Profilbildes aufgaben, erstaunt, könnte jedoch durch vorliegende antike Konstantinsmünzen im Profil und westliche Vorstellungen antiker Medaillen bedingt worden sein. Es ist schwer abzuschätzen, wie latinophil und aufgeschlossen die Palaiologen der westlichen Kultur waren, doch es erklärt sich aus ihrer politischen Situation heraus, dass sie es sein mussten. Eine Medaille *alla maniera greca* hätte in Italien kaum Freunde gefunden. Auch wenn ein Vergleich mit der byzantinischen

---

<sup>254</sup> Bemerkenswert ist dabei auch, dass sich Konstantin, Heraklios und Johannes VIII. Palaiologos in Piero della Francescas *Legende des Heiligen Kreuzes*, Arezzo, San Francesco, begegnen.

<sup>255</sup> WEISS 1967, S. 310–312.

<sup>256</sup> Ebd., S. 311. Es soll nicht unterschlagen werden, dass der Duc de Berry auch Medaillen von Julius Caesar, Augustus und Tiberius aus offenbar gleicher Serie 1401, 1402 angeschafft haben soll. Diese Herrscher sind weniger genuin byzantinisch, dennoch sehr eng mit dem Kaisertum und dem Leben Jesu verknüpft, vgl. PFISTERER 2008, S. 93f. GINZBURG 1981 vermutet sogar, dass Piero della Francesca alle drei Medaillen kannte und für die Aretiner Fresken verwendete (S. 63f.).

<sup>257</sup> Vgl. Kap. II.2.8 *Haar- und Bartracht*. Die Hängeärmel der Kaiser und der Allegorie, die elaborierten Blätterkronen, das ungewöhnliche Zaumzeug des Heraklios und der möglicherweise negroide Pferdeknecht Konstantins belegen zudem eine Exotisierung und Orientalisierung der antiken Herrscher. Es soll an dieser Stelle nicht über ein Kryptoporträt Manuels II. gemutmaßt werden, zu wenig wissen wir über dessen Physiognomie. Die Porträts der Kaiser erscheinen jedoch als eine Mischung westlicher und östlicher Elemente.

<sup>258</sup> Pisanello Gemälde der Vision des Hl. Eustachius, London, National Gallery, ist kompositorisch ähnlich angelegt (abg. bei SEEHUBER 1995, S. 215, Abb. 228).

<sup>259</sup> Johannes VIII. suchte seine Verbündeten nicht nur im Kreise der Konzilsbesucher oder der bei der Organisation von diesem beteiligten Mächten, sondern schickte beispielsweise auch eine Delegation zu den Visconti nach Mailand, vgl. NORDEN 1903, S. 724.

Münztradition ungerecht erscheint, da es sich um andere Formate und Techniken handelt, zeigt sich, wie wenig attraktiv die stark formalisierten Motive für den westlichen Betrachter gewesen wären (Abb. 21). Im Vergleich zu den Zugeständnissen, die der Kaiser vom orthodoxen Klerus erwartete und die er selbst im Zeremoniell eingehen musste, war der Porträtmodus wohl ein kleineres Übel. Zumal Johannes VIII. damit an die bekannten Medaillen des Heraklios und des Konstantin anknüpfen konnte. Eine Selbstrepräsentation des Kaisers mit den Mitteln der italienischen Kunst und innerhalb einer antiken kaiserlichen Tradition ist also durchaus nachvollziehbar, auch wenn andere Auftraggeber oder eine Kooperation nicht vollends ausgeschlossen werden können. Die Medaille und die damit verbundenen Arbeiten können jedenfalls kaum ohne griechische Partizipation entstanden sein.

### **2.3 Die Byzantiner in der päpstlichen Repräsentation. Filaretos Bronzetür für Alt-St. Peter**

Wie gezeigt wirkte sich das Konzil für Papst Eugen IV. und die Institution des Papsttums äußerst positiv aus, da nicht nur das Schisma aufgehoben wurde, sondern durch die griechischen Zugeständnisse im Hinblick auf den päpstlichen Primat ein entscheidendes Ergebnis gegen den Konziliarismus erzielt werden konnte. Diese Erfolgsgeschichte galt es unbedingt fortzuschreiben und gleichzeitig die Entschlüsse der Unionsbulle – weitgehend unabhängig von den Ereignissen in Byzanz – zu stützen. Dazu wurden neben der sprachlichen Übermittlung auch visuelle Repräsentationen genutzt. Diese Bildpropaganda wurde schon früh zum Beispiel von Battista Fregoso als Strategie zur Mehrung des Nachruhmes erkannt:

„Eugenius quartus pontifex: & ipse famae cupidus: cum non satis sibi duceret: quod a multis scriptum esset: ab eo florentiae graecorum armentorum ethipum atque indorum ecclesiam in id deductam: ut ipsorum atque latinorum una esset fides: idemque ab omnibus crederetur: uoluit etiam ut tota illa historia duabus aeneis foribus exprimeretur: easque ipsas fores ad primarium in petri apostoli templo portam posuit.“<sup>260</sup>

Die von Fregoso aufgerufene Bronzetür von Alt-St. Peter, die Filarete 1445 vollendete, ist die einzige heute bekannte bildliche Darstellung der Konzilsereignisse. Diese

---

<sup>260</sup> „Eugen IV. war Papst und sehr um seinen eigenen Nachruhm bemüht: Da ihm die vielen schriftlichen Darstellungen nicht genügten, wie er in Florenz die griechische, armenische, äthiopische und indische Kirche dazu gebracht hatte, daß diese sich mit der lateinischen wieder zu einem Glauben vereinten, und damit diese [seine Tat auch] von allen geglaubt würde, ließ er das gesamte Ereignis auf zwei ehernen Türflügeln darstellen, die für den Haupteingang in die Peters-Basilika bestimmt waren.“ *Baptistae Fulgosi de dictis factisque memorabilibus collectanea: a Camillo Gilino latina facta*, Mailand 1508, fol. [mm iv r]; zit. und übers. n. PFISTERER 2003c, S. 161, Anm. 84.

werden in drei der vier zeitgeschichtlichen Reliefs zwischen den großen Bildfeldern geschildert (Abb. 22–25).<sup>261</sup> Dabei ist die Kirchenunion mit Byzanz das entscheidende Ereignis im Pontifikat Eugens IV. und erhält gleich zwei Relieffelder prominent zwischen Christus, Maria und den beiden römischen Aposteln (Abb. 23, 24),<sup>262</sup> während die Einigung mit den Kopten und deren Reise nach Rom (Abb. 25) sowie die Kaiserkrönung Sigismunds von Luxemburg darunter memoriert werden (Abb. 26).<sup>263</sup> Über den Streifen des Griechenkonzils blickt Filarete selbst aus der links im Rahmen angebrachten Porträtbüste.<sup>264</sup> Diese Position suggeriert eine enge Verbindung des Künstlers zu diesem Teil seines Werkes und kann über den bloßen Beleg der Autorschaft interpretiert werden. Seine *Sicht* auf die Ereignisse könnte hier auch für Augenzeugenschaft sprechen.<sup>265</sup>

Die *Commentari* dienen ähnlich wie die großen Historienbilder zu den beiden Martyrien der beiden römischen Apostel nicht nur zum Memorieren der Ereignisse, sondern bilden gemeinsam mit diesen eine überzeitliche programmatische Aussage.<sup>266</sup> Die großen Bildfelder nach den Apostelvitnen stellen die Legitimation und den Anfangspunkt des päpstlichen Roms in der Nachfolge Petri und Pauli dar. Der Rahmen der Tür mit antiken Mythen und Historien sowie die kaiserzeitliche Topographie der Martyrien präsentiert Rom als bereits teleologisch ausgezeichneten Ort und als Zentrum der Christenheit.<sup>267</sup> Die Demutsbezeugungen der beiden Kaiser und der Kopten zeigen den weltumspannenden Machtanspruch des Papsttums. Ursula Nilgen sieht diese *plenitudo postestatis* besonders im parallel angeordneten Kniefall der

---

<sup>261</sup> Die Tür ist ebenso prominent in den Nachfolgebau integriert worden und dazu oben und unten verlängert worden, um den Dimensionen des neuen Türrahmens gerecht zu werden. Die ursprüngliche Höhe betrug ca. 6,50 m, die Türflügel sind ca. 1,80 m breit.

<sup>262</sup> Die Bedeutung der vier großen Bildfelder für die Kirche paraphrasiert Jürgen Blänsdorf pointiert nach Nilgen: „Christus ist ihr Haupt, Maria ihr Bild, Petrus und Paulus sind ihre Fundamente.“ Ihre Attribute zeigen die *plenitudo potestatis* an, S. 15.

<sup>263</sup> Eine Hierarchisierung über den Ort der Anbringung ist schwierig, da die beiden unteren Szenen zwar niedriger sind, dadurch jedoch auch näher am Betrachter und mithin lesbarer. Große Qualitätsunterschiede, wie sie PFISTERER 2003c, S. 145, beschreibt, sehe ich nicht, obgleich stilistische Unterschiede in den vier Szenen bestehen.

<sup>264</sup> Diese und weitere Büsten lassen sich durch den kreisförmig umrankenden Akanthus mit Porträtmedaillen assoziieren, sind jedoch plastischer ausgeführt. Es finden sich noch weitere Selbstporträts und Signaturen Filaretas auf der Tür. Vgl. zu dessen Selbstbildnissen auch WARNKE 1989 und WINNER 2001.

<sup>265</sup> Die ältere Forschung sah Filarete während der Absenz des Papstes in Rom zurückbleiben, u.a. SAUER 1897, S. 12. PFISTERER 2003c sieht ihn hingegen frühestens 1438 seine Arbeit wiederaufnehmen (S. 142). Eine Teilnahme am Konzil ist durchaus möglich.

<sup>266</sup> PFISTERER 2003c rekonstruiert eine bildliche Unterscheidung in *historia* (Martyrien), *commentarius* (Zeitgeschichte) und *poesia* (mythologische Szene des Rahmens).

<sup>267</sup> Die vielfältigen mythologischen Darstellungen in den Ranken, in denen teilweise auch der byzantinische Habitus verwendet wird, sind bereits von Paul Schubring mit den im vierten Teil behandelten Cassone in Verbindung gebracht worden, was letztlich den Zusammenhang der in dieser Arbeit vorgestellten Werke andeutet. Seine Synopsis der Themen ermöglicht, die unterschiedlichen Herangehensweisen bei der Illustration antiker Stoffe zu vergleichen. SCHUBRING 1923, Textb., Anh. III, S. 451–453.

Regenten repräsentiert.<sup>268</sup> Die chronologische Abfolge ist kreisförmig im Uhrzeigersinn und beginnt bei der Krönung Sigismunds (Abb. 26), die von rechts nach links gelesen werden muss. Denn links neben dem der Zeremonie zuschauenden Gefolge, erscheinen Kaiser und Papst reitend in der *Profectio*. Daneben erwartet sie der namentlich benannte Kastellan der Engelsburg.

Gerade in der neueren deutschen Forschung wurde die Bronzetür viel diskutiert.<sup>269</sup> Doch die Komplexität und Weitschweifigkeit des Programms haben bisher von einem *close reading* der für unseren Zusammenhang wichtigen Einzelszenen zum Konzil abgelenkt. Oft wird die schwierige Lesbarkeit der Szenen durch die hohe Anbringung an der Tür angeführt, um deren Bedeutung zu relativieren. Dieses Argument kann jedoch so nicht gelten gelassen werden, da die Reliefs ursprünglich besser sichtbar waren, weil die Tür im alten Bau niedriger angebracht war und farbige Emailleinlagen die Bronze akzentuierten.<sup>270</sup> Zudem wurden die Szenen schon sehr früh und detailgenau in Konzilschroniken gedruckt, was ihre Geltung und Rezipierbarkeit belegt (Abb. 27).<sup>271</sup>

Offenbar sah die Forschung in den Relieffeldern lediglich die Illustration des historischen Geschehens, sodass die Unterschiede zu den schriftlichen Quellen des Konzils übersehen wurden. Im Folgenden sollen daher die beiden Felder auf das Verhältnis zwischen Ereignis und Bild sowie zur päpstlichen Repräsentationsstrategie befragt werden.<sup>272</sup>

Die Bilderzählung zum Unionskonzil beginnt am linken Türflügel zwischen den Darstellungen von Christus Salvator Mundi und Paulus. Ein Tor, das offenbar als Abbräuer der *porta aurea* Konstantinopels gemeint ist, fungiert als Bildeinstieg.<sup>273</sup> Beobachtet von den am Ufer verbleibenden Landsleuten<sup>274</sup> ist eine zweimastige

---

<sup>268</sup> NILGEN 1978: „Die Bronzetür von St. Peter erweist sich also in allen Teilen als Manifest der restaurativen Politik Eugens IV. und als Demonstration des päpstlichen Machtanspruchs gegenüber dem von Kaiser und Konzil“, S. 582. Vgl. a. GNOCCHI 1999.

<sup>269</sup> Siehe u.a. NILGEN 2000; THIELEMANN 2002; PFISTERER 2003c; ROSER 2005 (S. 62–69); NILGEN 2008. Zu den Petrus- und Paulusmartyrien im speziellen und dennoch für das Programm wichtig STÖCKHERT 1997.

<sup>270</sup> Durch die größeren Türrahmen des Neubaus, wurden 1618/19 oben und unten Bronzestreifen angestückt. Auch eine Stufe wie am heutigen Eingang der Kirche ist auf den Zeichnungen von Alt-St. Peter nicht erkennbar, vgl. ROSER 2005, S. 38f., Abb. 21, 22. Zu der Vergoldung und den Emailleinlagen NILGEN 1988, S. 352.

<sup>271</sup> So schmückt eine Kupferstichserie nach Filarete die von Orazio Giustiniani 1638 herausgegebenen Akten des Florentinismus, vgl. SIEBEN 1990, S. 39–43.

<sup>272</sup> In Kap. II.3.1.1 *Hilaritas des Filarete durch antike Stereotype* wird das Relief nochmals wegen eines Details aufgerufen.

<sup>273</sup> Auf dem Architrav der Tür ist eine liegende Abundantia mit Füllhorn dargestellt, die als Stadtallegorie für Konstantinopel und dessen antikes Erbe stehen kann. Ähnlich wie die Galeere und das große Gefolge steht sie auch für die vermeintliche Prosperität und Macht von Byzanz.

<sup>274</sup> Über die Festlichkeiten bei der Einschiffung berichtet auch TAFUR 1926.



Galeere auf See dargestellt (Abb. 28).<sup>275</sup> Trotz ihrer etwas in der Länge gestauchten Form wird sie in der Literatur durch die detailreiche Wiedergabe gerne als Bildbeispiel zum Schiffsbau des 15. Jahrhunderts herangezogen.<sup>276</sup> Dass die an der Tür dargestellten Schiffe jedoch eher bildinternen Gesetzlichkeiten als historischer Wirklichkeit folgen, muss besonders betont werden. So entscheidet sich Filarete unter anderem dafür die Delegation auf einem Schiff zu vereinigen. Der imperiale Doppeladler, das Kreuz und die Kreuzstandarte an der zeltartigen Poophütte des Achterdecks weisen als palaiologische Heraldik auf den Kaiser und den Patriarchen Joseph II. im Heck des Schiffes hin.<sup>277</sup> Johannes VIII. ist wie auf der Medaille durch das Skiadion, die Nackenlocken und den Bart, aber auch durch den Mantel mit herunterhängenden Armen gekennzeichnet. Während der Palaiologos also klar identifizierbar ist, kann auf den Patriarchen nur durch seine Position neben dem Kaiser, die er auch in der Folge beibehält, geschlossen werden. Er bleibt gegenüber dem Ornat des Herrschers auffällig unbestimmt und von seiner Position in der Reihenfolge und Bedeutungsperspektive nachgeordnet. Die bildliche Marginalisierung des Patriarchen korrespondiert mit den lateinischen Quellen, wo der Patriarch ebenfalls stets an zweiter Stelle genannt wird. Er wird so aus der Sicht des Papstes zu einem untergeordneten Prälaten eines untergebenen Kaisers.

Die Szene suggeriert über Heraldik und Personal eine Reise der Griechen aus eigenem Antrieb. Dass die Überfahrt von einem Flottenverband von acht mehrheitlich venezianischen Galeeren im Auftrag des Papstes durchgeführt wurde, ist an dieser Stelle vollständig ausgeblendet worden. Obgleich die dargestellte Galeere durch die Präsenz des Kaisers und seiner Heraldik für dessen Schiff gehalten werden könnte, das nach Syropoulos' Bericht das einzige byzantinische Gefährt im Konvoi war, ist die Vorlage für Filaretos Schiff offensichtlich westlich. Es ähnelt in seiner Bauweise den Zeichnungen der *Galere Fiandra* und *Romana* aus Michael von Rhodos' *Fabrica di Galere* (Abb. 29).<sup>278</sup>

Auf der letzten Ruderbank sitzt eine bärtige Figur mit Janitscharenmütze, die somit recht eindeutig als osmanischer Gefangener charakterisiert ist. Eingerahmt zwischen kaiserlicher Heraldik und den griechischen Würdenträgern selbst und angetrieben von einem Griechen mit langer Peitsche erscheinen die anderen Ruderer mit ihren exotischen Kopfbedeckungen ebenfalls als heidnische Kriegsgefangene. Dieses durch

---

<sup>275</sup> Typisch ist das Stevenruder, das eingedeutete Seitenruder und Beiboot, der Anker vorn und die Benutzung nur eines Segels, während das zweite am kleineren Mast gerefft bleibt, vgl. ALERTZ 1991, S. 140f, 149f.

<sup>276</sup> So z.B. MALLETT 1967, S. 69, Taf. 6, der das Schiff für eine byzantinische Dromone hält.

<sup>277</sup> Irritierend wirkt die offenbar an die Fahnenstange montiert zu denkende Laterne, die einen skulptural als Hand ausgebildeten Halter hat.

<sup>278</sup> Filarete scheint nicht nur den Grundtyp der Galeere zu übernehmen, sondern auch Details wie die auf Blatt 162b dieser Schiffe zu kennen. Ihm muss nicht zwangsläufig das Manuskript oder eine Abschrift der *Fabrica* vorgelegen haben, doch eine venezianische Expertise vermutlich in ähnlich gestauchter Zeichnung der Galeere wird ihm vorgelegen haben.

heutige Vorstellungen über Galeeren kaum auffallende Motiv bildet dennoch eine Besonderheit, da gerade die Venezianer in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts noch auf professionelle Ruderer, die *galeotti*, vertrauten.<sup>279</sup> Die ganze Komposition des Schiffes wirkt einerseits durchaus historisch plausibel, wenn auch abbreviativ, andererseits als ein die Überfahrt übersteigerndes Triumphmotiv. Ganz ähnlich stellen auch die päpstlichen Bullen die Seereise prominent heraus.<sup>280</sup>

Eine Landscholle, gespiegelt zum gegenüberliegenden Ufer, von der sich das Schiff fortbewegt, bildet die Aufmarschfläche für das Adventus-Motiv, durch das auf die Größe des kaiserlichen Gefolges und der versammelten orientalischen Geistlichkeit angespielt wird (Abb. 30). Es entsteht der Eindruck als würde sich der Zug, angeführt durch den Kaiser und den Patriarchen, auf dem Landweg von Venedig nach Ferrara bewegen. Tatsächlich fuhren die beiden Würdenträger auf getrennten Schiffen den Po hinab, wie sie auch getrennte Galeeren zur Überfahrt aus Griechenland genutzt hatten. Auch die Ankunft am Konzilsort weicht von den chronikalischen Berichten über das Frühjahr 1438 ab. So erreichte der Kaiser zum Verdruss des Patriarchen Ferrara eine Woche früher als dieser. Filarete hatte die Ereignisse einerseits prägnant und dadurch reduziert ins Relief umzusetzen, um Lesbarkeit und Dekorum gerecht zu werden, andererseits etablierte er bereits an dieser Stelle eine von den Ereignissen abweichende Bilderzählung. Statt das ehrende Entgegenkommen der d'Este und der Kardinäle anzuzeigen, bewegt sich der Kaiser der Bronzetür in erstaunlicher *humilitas* auf das Audienzzimmer des Papstes zu.

In diesem unbestimmten Innenraum begegnet uns das Paar ein drittes Mal (Abb. 31). Johannes Palaiologos kniet vor dem thronenden Papst, der Patriarch steht neben beziehungsweise hinter ihm.<sup>281</sup> Auffällig ist bei dieser Disposition auch, dass der Papst die Tiara aufbehält sowie die dahinterstehenden katholischen Prälaten ihre Mitren, während die griechische Seite die Kopfbedeckungen nach dem Eintritt demutsvoll abgenommen hat.<sup>282</sup> Dem byzantinischen Kaiser, der in seinem Hofzeremoniell auch als Stellvertreter Christi fungierte,<sup>283</sup> und dem Patriarch, der sich als dem Papst gleichberechtigter Pentarch empfand, wurde hier bereits die inferiore Haltung

---

<sup>279</sup> Vgl. ALERTZ 1991, S. 133. Gerade bei der brisanten Mission, die byzantinischen Würdenträger mit vornehmlich venezianischen Galeeren nach Italien zu bringen, mag eher auf integrale christliche Spezialisten gesetzt worden sein.

<sup>280</sup> So wird in der Entscheidung (*Laetentur caeli*) vom 6. Juli 1439 formuliert, die Väter des Westens und Ostens hätten sich „den Gefahren zu Wasser und zu Land ausgesetzt und dabei keine Mühe gescheut“ WOHLMUTH/ALBERIGO 2000, S. 524.

<sup>281</sup> Die Haltung von Kaiser und Papst wiederholt die Komposition der Kaiserkrönung Sigismunds und besitzt eine römische Bildtradition ausgehend vom Fresko im Lateranpalast mit Calixtus II. mit Heinrich V. und die Konstantinische Schenkung am Portikus der Lateransbasilika, siehe HERKLOTZ 2000.

<sup>282</sup> Das Motiv des langen exotischen Zuges mit dem bärtigen und barhäuptigen knienden Kaiser an seiner Spitze, dessen Reisehut hinter ihm präsentiert wird, erinnert unweigerlich an das Dreikönigssujet.

<sup>283</sup> Vgl. TREITINGER 1956, S. 125ff.; die Abhängigkeit vom Papst- zum Kaiserzeremoniell, S. 148; zum Kaiserkult auch schon HEISENBERG 1920, S. 122f., mit Hypothesen zu einer westlichen Kontinuität.

aufgeprägt, die ihnen durch den später erfolgten Konzilsbeschluss in Form des päpstlichen Primats auferlegt werden sollte. Zeremonielles Understatement, zu dem sich Eugen IV. während des Konzils herabließ, um die Byzantiner nicht zu brüskieren, wird hier nach dem päpstlichen Anspruch gezeigt, wie das Protokoll hätte ablaufen sollen. Während die Texte berichten, dass der Papst dem Kaiser entgegen ging und ihm die Hand reichte, bevor dieser auf die Knie sinken konnte, zeigt das Relief den Palaiologos in dieser Haltung.<sup>284</sup> Der Bildträger inszeniert somit eine verzerrte Siegesgeschichte, die im offensichtlichen Kontrast zu den schriftlichen Quellen steht. Das zweite Register beginnt mit der Verlesung des Unionsdekrets im Dom zu Florenz (Abb. 32). Der Raum bleibt ebenso unbestimmt und nur durch einen Wandbehang ausgezeichnet wie der vorige. Während die Ankunft der Kopten per Beischrift klar in Florenz und Rom verortet ist und die weniger narrativen als symbolischen Felder um die Krönung Sigismunds von Luxemburg durch päpstliche Heraldik den Ort bezeichnen mögen, werden die räumlichen Etappen des ‚Griechenkonzils‘ offenbar bewusst übergangen. Der städtische Kontext von Ferrara und Florenz sowie die dortigen Gastgeber werden nicht repräsentiert.<sup>285</sup> Die Wandbehänge, durch die das Audienzzimmer und Santa Maria del Fiore geschmückt werden, sind Bildchiffren für Innenräume, wie sie schon aus antiken Sarkophagreliefs bekannt sind.<sup>286</sup> Gleichsam dokumentieren und verschleiern sie den ephemeren Charakter des päpstlichen Aufenthaltsortes – entfernt von Rom. Diese Beobachtung wird besonders durch den Adventus der Kopten ex negativo bestätigt (Abb. 25). Die koptische Delegation erreichte den Papst 1441 zwar ebenfalls nicht in Rom, sondern besuchte die Stadt als Pilger, nachdem sie die Unionsbulle in Florenz unterschrieben hatte.<sup>287</sup> Doch die Ankunft in Rom wird wie als eigentlicher Zielpunkt der Reise eindrücklich inszeniert. Während ein Repräsentant der Stadt zu Pferde ein mit ROMA beschriftetes Tor passiert, leistet ein anderer dem fremden Prälaten, in dem möglicherweise der Abt Nikodemus dargestellt ist, Stratordienste. Sinnfälligerweise ist diese Szene auch mit der antiken Topographie Roms durch das darunter liegende Martyrium Petri verbunden, während die Kaiserkrönung Sigismunds über der Enthauptung des Paulus eingeschoben

---

<sup>284</sup> GILL 1959, S. 104; ZHISHMAN 1858, S. 247. Das die veränderte Bildgeschichte wirkt, zeigt sich in der Bezugnahme späterer Kirchenhistoriker wie RAYNALDUS 1752 auf die Bronzetür: „Visitur in aeneis valvis basilicae S. Petri Eugenii jussu conflatis efformata effigies, qua pontifex ipse papali thyara redimitus imperatori nudo capite altero genu provoluto manum porrigit.“ 1438. 8. (Zit. n. ZHISHMAN 1858, S. 247, Anm. 3).

<sup>285</sup> Beachtenswert wären hier lediglich die beiden Personen rechts hinter dem päpstlichen Thron, da sie offenbar nicht zum Klerus gehören und durch ihre Position vor der Wandpartie hervorgehoben sind. Die Identifizierung von Porträtzügen erscheint jedoch unwahrscheinlich. Möglicherweise sind sie ein Verweis auf das nachweislich große Interesse der Florentiner am Konzil.

<sup>286</sup> So beispielsweise im Hyppolitos- oder Medeasarkophag (z.B. Pisa, Campo Santo; Mantua, Palazzo Ducale) verwendet.

<sup>287</sup> Zur Kontroverse, ob es sich bei der Delegation um Kopten oder Äthiopier handelt, siehe HELAS 2010, S. 308–310. Es kann von einer Zusammenziehung beider afrikanischer Delegationen ausgegangen werden.

ist. Somit könnte die Anordnung des ‚Griechenkonzils‘ im oberen Register nicht nur den Sinn gehabt haben, diese ausführlichste Passage über zwei Felder auf einer Höhe unterzubringen, sondern auch auf die Papstvilla und deren Nähe und Ferne von Rom einzugehen. Eugen IV. hatte nach der Kaiserkrönung aus Rom fliehen müssen und konnte erst kurz nach dem Besuch der Kopten dorthin zurückkehren.

Auffallend plakativ ist die hierarchisch genau kalkulierte Sitzordnung bei der Verlesung der Unionsbulle, deren Nuancen schon in den ersten Monaten des Konzils langwierig ausgehandelt wurden (Abb. 32).<sup>288</sup> Der Papst thront gegenüber dem Kaiser deutlich erhöht, und obgleich die Perspektive des Innenraums nicht ganz nachvollziehbar ist, wirkt die Komposition, als ob auch die lateinischen Kardinäle höher als ihre griechischen Brüder sitzen.<sup>289</sup> Ebenso wie in den drei vorherigen Szenen wird der Palaiologos von einer Figur flankiert, die mit ihm das niedrige Podest teilt, das beide über den orientalischen Klerus erhebt. Die bärtige Gestalt mit unter langem Gewand durchscheinenden Armen, die wie zuvor vom Körper des Kaisers überschritten wird, bietet sich an, wiederum als Patriarch identifiziert zu werden. Zum Zeitpunkt der Verlesung der Unionsbulle war Joseph II. allerdings bereits verstorben, so dass unklar ist, welche Rolle die Person in dieser Szene und der *Profectio* spielt. Auch wenn die Figur sich kaum von einigen auf der Bank sitzenden griechischen Prälaten unterscheidet, sprechen die stringente Ähnlichkeit der Disposition der fünf aufeinander folgenden ‚Patriarchenfiguren‘ der kontinuierenden Bilderzählung für eine bewusste Täuschung und Verschleierung des Sachverhalts.

Joseph II. war am 10. Juni 1439 gestorben.<sup>290</sup> Dass die Union während der Vakanz des griechischen Patriarchats verkündet wurde, hat nicht gerade zur Stärkung der Verbindung beigetragen und der Papst drängte den Kaiser noch in Italien das Amt neu zu besetzen. Wenn hier also der Eindruck einer (posthumen) Teilnahme des ökumenischen Patriarchen suggeriert wird, mag darin die Hoffnung gelegen haben, dass die bronzene Repräsentation mit der Zeit störende historische Details durch eine geordnetere Vorstellung ersetzt.

Eine ähnliche Tendenz zeigt sich in der Figur des Palaiologos. Als hätte ihn die Begegnung mit dem Papst und der Unionsbeschluss erst zu dem gemacht, was er ist, erscheint der Kaiser in der *Profectio* zu Pferde dem Reiterstandbild des Marc Aurel

---

<sup>288</sup> HOFMANN 1937, S. 411–412. Interessant ist hier natürlich der Vergleich mit byzantinischen Konzilsdarstellungen in denen der Kaiser meist zentral positioniert ist und meist bedeutungsperspektivisch überhöht wird, siehe WALTER 1970 und SIEBEN 1990, S. 13, Abb. 3.

<sup>289</sup> Auch die reichere, fast schon salomonische Verzierungen des päpstlichen Thronsessels mit stattlichen Löwenpranken, vegetabilem Schmuck und Löwenkopf als Lehne stellt seine Position heraus. Das Motiv wiederholt sich deutlich im darüber dargestellten Thron Mariens und etwas zurückgenommen im Thron Christi. In den Reihen der Kardinäle findet sich eine Figur mit stark abweichender Gewandung. Möglicherweise ist damit der russische Metropolit Isidor von Kiew gemeint, der nach dem Konzil selbst zum Kardinal wurde. Die aufgeschlagenen Bücher der Kardinäle rechts neben dem Papst können noch von der Disputation oder schon wegen des auf die Verlesung folgenden Gesangs zur Hand sein.

<sup>290</sup> Eine Übersetzung des auffällig latinophilen und deshalb oft angezweifelte Testaments von Joseph II. bei LEIDL 1966, S. 109.

ähnend (Abb. 33).<sup>291</sup> Diese Veränderung betont noch einmal die inferiore Haltung, in welcher der Palaiologos bei seiner Ankunft gezeigt wurde. Wie dort wird kein städtischer Kontext gezeigt. Der Raum zwischen Venedig und Ferrara beziehungsweise Florenz und Venedig wird jeweils als ein langer Zug griechischer Konzilsteilnehmer apostrophiert. Die bildliche Aufwertung des unierten Kaisers durch den würdevolleren Auszug korrespondiert mit den Textquellen, in denen er von Eugen IV. nach dem Konzil *imperator Constantinopolitanus* genannt wird. Es handelt sich dabei um einen Titel, den die Päpste ab 1204 bis zum Unionskonzil ausschließlich für den lateinischen Kaiser verwendeten.<sup>292</sup>

Auch sein Schiff hat sich verändert. Aufwendige florale Schnitzereien verzieren das Heck, die Doppeladler sind gegenüber dem ankommenden Schiff links deutlich zurückgenommen, da der Kaiser die zeltartige Poophütte beim Einstieg verdeckt (Abb. 34). Stattdessen sind zwischen den Gesimsen der Bordwand, flankiert von Blütenmotiven, verschiedene Wappen angebracht (Abb. 35). Das Zentrum bilden die päpstlichen Symbole, heraldisch links die gekreuzten Schlüssel mit der Tiara, rechts das an der Tür omnipräsente Wappen Eugens IV. in Form des Wappenschildes der Condulmer mit krönender Tiara.<sup>293</sup> Dieses zentrale Paar unterstreicht den Primat des Papsttums und wird vom kaiserlichen Doppeladler der Palaiologen und dem byzantinischen Reichswappen, einem Kreuz mit vier „B“ in den durch dieses ergebenden Flächen, eingefasst.<sup>294</sup> Diese Gruppe wird von zwei identischen Feldern flankiert, die sich als hockende Markslöwen mit Banner entziffern lassen, wodurch nicht nur der Konnex zum venezianischen Papst, sondern auch zur Organisation der Überfahrt durch dessen Verwandte und die Serenissima angedeutet wird. Auch die aufrechte Flagge über dem *speron* am Bug des Schiffes zeigt einen liegenden Markslöwen, während der Doppeladler wie schon an der ersten Galeere die Flagge ziert, die vor dem Rammsporn herabhängt.<sup>295</sup>

Der Einstieg von Johannes VIII. in die bereitstehende Galeere,<sup>296</sup> auf der ihn eine Gruppe Musiker empfängt, wird besonders inszeniert. Im Gegensatz zum majestätischen Reitmotiv wirkt seine Haltung auf dem schmalen Steg angestrengt und durch die doppelte Hilfestellung schwerfällig. Der festliche Rahmen und das erneute an Bord gehen des Kaisers scheint die ‚Aufnahme‘ in die lateinische Kirche nochmals

---

<sup>291</sup> Bekanntlich fertigte Filarete in seiner römischen Zeit eine Statuette nach dem berühmten Standbild des Marc Aurel dessen Titulus auch auf die Bronzetüren verweist. Vgl. u.a. SCHWEIKHART 2001, S. 244–247.

<sup>292</sup> NORDEN 1958, S. 725.

<sup>293</sup> Das Wappen der Condulmer ist hier in doppelter Hinsicht treffend, da vornehmlich Verwandte des Papstes den Transfer der Griechen organisierten; so Antonio Condulmer als Kapitän und Marco Condulmer als päpstlicher Legat.

<sup>294</sup> Vgl. zur byzantinischen Heraldik im Konzilszusammenhang BORGIA 1989.

<sup>295</sup> Hier zeigt sich u.a. die ostentative Detailgenauigkeit der Darstellung, indem Filarete die byzantinische Flagge mit einer beschwerenden Kugel ausstattet. Ähnlich genau sind die Details der Takelage oder des eingeholten und ausgeworfenen Ankers.

<sup>296</sup> Ein Detail am Steg wird in Kap. II.3.1.1 *Hilaritas des Filaretos* genauer behandelt.

symbolisch zu kommentieren. Die Galeere gleicht mit ihrer päpstlichen und christlich-christlichen Heraldik dem allegorischen Kirchenschiff, in das die Griechen nach Auffassung des Papstes zurückgefunden haben.<sup>297</sup> Durch die eingezogenen Ruder ähnelt es der *navicella* in Giotto's nahem Mosaik, das bezeichnenderweise dem Relief später durch den Neubau noch näher gerückt ist (Abb. 36).<sup>298</sup> Auf dieser Ebene lässt sich das beschwerliche Aufsteigen des Palaiologen zum Deck des Schiffes mit der Mühe der *reductio* erklären. Gleichsam mag seine gebeugte Haltung am Ende der Sequenz das vorhergehende Triumphmotiv gegenüber dem Schiff der *Ecclesia* zurücknehmen und den Kniefall des Kaisers in der letzten Szene des ersten Feldes variieren. Der formal und abstrakt bleibenden Verlesung des Unionsdekrets werden aussagekräftige Symbole zur Sichtbarmachung des Geschehens und der päpstlichen Ordnungsvorstellung zugegeben. Im Vergleich zur *navicella* wirkt die Galeere gerade durch die zahlreichen Wappenschilder, Flaggen und Fanfaren sowie besonders durch den langen Rammsporn und die Aufbauten an Deck kriegerisch. Eine weitere Bedeutungsebene zeigt die Abfahrt auch als Aufbruch zum Kreuzzug der nun verbündeten Mächte.

Die in der Bulle *Laetentur Caeli* zusammengefassten Beschlüsse des Griechenkonzils fungieren als wirkmächtige Vorlage für die Verhandlungen mit Armeniern, Äthiopiern, Chaldäern, Kopten, Maroniten und Syrern. Um diese Unionen zu repräsentieren, wurde für die Bronzetür die koptische Delegation ausgewählt. Die Wahl mag mit den Erdteilen zusammenhängen, da die beiden Kaiser West- und Ostrom repräsentieren und so im weiteren Sinne Europa und Asien dem Papst huldigen. Folglich stehen die Kopten und Äthiopier für Afrika, so dass die weltweite Geltung des päpstlichen Primats zum Ausdruck kommt.<sup>299</sup> Diese ‚internationale‘ Machtstellung wird auch durch die Vielsprachigkeit der Inschriften deutlich, unbenommen davon, dass die griechischen, hebräischen und arabischen Schriftzeichen zur ornamentalen Dekoration eingesetzt werden. Das Programm korrespondiert dadurch mit Flavio Biondos *Roma instaurata*, wo der Papst ebenso als ewiger Herrscher von allen Fürsten des Erdkreises verehrt wird.<sup>300</sup> Ihr freiwilliges Streben nach Rom geschieht ohne äußeren Zwang. „Nicht durch Waffen und Blutvergießen gezwungen, sondern durch die Religion hingeführt, werden die Völker unterworfen.“<sup>301</sup>

Die Bronzetür von Alt-St. Peter lässt sich in ihrer triumphalen Aussage erst dann richtig verstehen, wenn Künstler und Pontifikat von späterer Kritik und

---

<sup>297</sup> Das Motiv der Kirche als Schiff, gerade in der päpstlichen Repräsentation, braucht hier nicht vorgestellt zu werden. Bemerkenswert ist jedoch, wie oft es in den Dekreten des Konzils verwendet wird und damit in die Nähe der bildkünstlerischen Propaganda der Tür gerät. Vgl. u.a. WOHLGE-MUTH/ALBERIGO 2000, „Petri naviculam“, S. 517, Seenotsmetapher, S. 520.

<sup>298</sup> Es ist oberhalb der Tür in einem gegenüberliegenden Bogenfeld der Portikus von St. Peter transferiert und dabei allerdings deutlich verändert worden.

<sup>299</sup> Vgl. HELAS 2010, S. 315f.

<sup>300</sup> Siehe BLONDUS 1531, S. 272, und STÖCKHERT 1997, S. 144.

<sup>301</sup> Zit. n. STÖCKHERT 1997, S. 144.

entgegengesetzten Entwicklungen in der Folgezeit befreit werden. In den Jahren der Vollendung der Tür, als das Konzil von Basel gefahrlos wurde, der Papst die Kirche als vereint betrachten und sich nicht zuletzt selbst wieder in Rom etablieren konnte, war es möglich, an der Kurie von einer Epochenschwelle zu träumen, die ein neues römisches Weltreich einleiten würde. Auch wenn diese Vision durch den Zusammenbruch von Byzanz virtuell blieb, behielt die ‚Griechenfrage‘ große Bedeutung für das Papsttum, worauf im dritten Kapitel am Beispiel von Pius II. eingegangen werden soll.

## 2.4 Ein Itinerar zur Florentiner Erinnerung des Konzils

Die Hypothesen der Forschung zur Memorierung des Unionskonzils in Florenz sind äußerst zahlreich und vielfältig. Wenn beispielsweise der Idee von Patricia Fortini Brown gefolgt würde und in der Sternenkonstellation der Sakristei von San Lorenzo zu Florenz der Moment gesehen wird, in dem am 6. Juli 1439 das Unionsdekret verlesen worden ist, ergäbe sich eine äußerst prominente Repräsentation, die ganz ohne die Darstellung der Konzilsakteure auskäme.<sup>302</sup> Stark gemacht würden nicht nur die genaue Zeit, sondern auch der Ort, da das Firmament immer an den Beobachterpunkt gebunden ist, sodass sich zum Beispiel in Basel oder Avignon ein anderes Bild ergeben hätte. Allerdings wird das künstliche Himmelszelt der Sakristeidecke mittlerweile auf den 4. Juli 1442 datiert, wodurch der Kontext zum Griechenkonzil verloren geht und sich eine Vielzahl anderer Deutungen ergeben.<sup>303</sup>

Dennoch bewahrte sich Florenz eine ganz konkrete Erinnerung an den Tag der Union, indem die Stadt durch Vermittlung von Kardinal Giuliano Cesarini eine Abschrift der Unionsbulle erhielt, die heute in der Biblioteca Laurenziana aufbewahrt wird.<sup>304</sup> In Santa Maria Novella, dem Verhandlungsort des Konzils, wird dieses durch das Grabmal des ökumenischen Patriarchen Joseph II. memoriert (Abb. 37). Es befindet sich im südlichen Teil des Querhauses gegenüber der Kapellen der Bardi und der Strozzi. Hans Belting sieht trotz einiger „Zugeständnisse an heimische Bildgewohnheiten“ das Grabbildnis mit sämtlichen „Kenn-Zeichen“ byzantinischer Monumente versehen:

„Bereits die Tatsache, daß hier ein gemaltes Bildnis den skulpierten Grabfiguren der benachbarten Monumente gegenübergestellt wird, läßt einen besonderen Auftrag vermuten. Die flach vorgeblendete Marmorfront des altertümlichen Typus der avelli

---

<sup>302</sup> „The fresco was probably painted shortly after the Council had ended and civic spirits were still high.“, FORTINI BROWN 1981, S. 179.

<sup>303</sup> Die Forschung zusammengefasst hat mit eigener These BLUME 2000, S. 126–138.

<sup>304</sup> Siehe Documenti del Concilio 4, in: Cassetta Cesarini, Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana. Zu den zehn weiteren Exemplaren schon GOETHE 1871, S. 18f.

erklärt sich als Kompromiß zwischen der Gattung eines Wandnischengrabes, wie es in Byzanz heimisch war, und einem „Rahmen“ für das Bildnis, das mit seiner Art in der ganzen Geschichte des toskanischen Grabmals ein Unicum geblieben ist.“<sup>305</sup>

Auch hier ist also wie bei Pisanellos Medaille von einer Zusammenarbeit oder einem byzantinischen Auftrag auszugehen. Wie dort werden einige kulturelle Formulare wie die Titulatur, ihre Position und der Porträtmodus aus dem Osten übernommen, während künstlerische Innovationen, wie die Engel und die von ihnen getragene Draperie, zugelassen werden.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang nochmals, dass die abweichenden liturgischen Gebräuche und Gewänder der griechischen Priesterschaft im Rahmen des Florentinums quasi nicht repräsentiert werden, während vom Konstanzer Konzil durch Richental's Chronik genaue Beschreibungen und Illustrationen des fremden Ritus überliefert sind (Abb. 3, 4). Zudem erschwert die starke Verschränkung höfischer Mode mit der Kleidung des griechischen Klerus die Interpretation des byzantinischen Habitus, so dass kaum festzustellen ist, ob die Bildfiguren einen profanen oder sakralen Charakter haben. Lediglich das Porträt des Patriarchen gibt die liturgische Gewandung mit den Insignien des Patriarchen offenbar präzise wieder. Joseph II. trägt ein Sticharion über einem hellblauen Polystaurion-Sakkos mit weißem Omophorion und hält ein Messbuch mit der Darstellung der Kreuzigung auf dem mit Schließe geschlossenen Buchdeckel.<sup>306</sup> Seine Gewänder und die von Engeln gehaltene Draperie sind reich mit Gold bestickt.

Da Joseph II. auf dem Grabmal in einem geradezu dokumentarischen Sinn eindeutig als Patriarch wiedergegeben ist, stellt sich die Frage, warum die anderen Porträtzuschreibungen des Patriarchen so unbestimmt bleiben. Möglicherweise zeigt sich bereits in dieser Differenz zwischen der ‚authentischen‘ Darstellung des Patriarchen und den als Patriarchen vorgeschlagenen Griechentypen, dass der byzantinische Habitus in der italienischen Malerei, wie er im Folgenden vorgestellt wird, in erster Linie ein Kunstprodukt ist. Es sind Typen, die meist wohl nur indirekt im Verhältnis zu den historischen Akteuren stehen.

Die Memorierung der Konzilsereignisse über Architektur versucht Anke Naujokat für *Das Heilige Grab* in der Cappella Rucellai in der Florentiner Kirche San Pancrazio nachzuweisen. Der durch Leon Battista Albertis Entwurf ganz unkanonisch *all'antica* ausgefallene Bau einer Heiliggrabkopie war ursprünglich für Santa Maria Novella geplant, wodurch sich ein enger räumlicher Bezug zum Konzil, dessen Tagungsort die

---

<sup>305</sup> BELTING 1970, S. 93 und Anm. 308a. „Der Auftrag war klar erteilt worden. Er hatte jene Merkmale vorgeschrieben, die wir als Grundbedingungen dieser Bildnisart [des Memorialporträts] in Byzanz ansehen möchten.“, ebd., S. 94.

<sup>306</sup> Zur orthodoxen liturgischen Kleidung siehe SCHNABEL 2008, insb. S. 79–105. Die Gestaltung der Unterarme des Sakkos irritiert, möglicherweise handelt es sich um ungewöhnlich (und übertrieben) lange Epimanika.



Kirche war, ergäbe. Diese Verbindung soll sich auch in den am Bau angebrachten Impresen reflektieren. Bei der Interpretation wird – wie in vielen Bildinterpretationen, die eine Konzilsreminiszenz konstruieren – das Ereignis überbewertet und der größere Kontext dadurch zu wenig berücksichtigt.<sup>307</sup> Die Ikonographie der Heiliggrabkopie drängt sich durch die zahlreichen Kreuzzugsaufrufe aber auch durch utopische Entwürfe wie *de pace fidei* des Nikolaus von Kues<sup>308</sup> oder den kuriosen Brief Pius‘ II. an Mahomet auf.<sup>309</sup> So schwer der konkrete Zusammenhang mit dem Konzil im Fall des Heiligen Grabes eindeutig belegt werden kann, so begrüßenswert ist der Ansatz, auch die Architektur auf eine Memorierung des Ereignisses hin zu untersuchen. Gewiss wurde die hervorgehobene Stellung von Santa Maria Novella innerhalb der Kirchen von Florenz durch ihre Rolle beim Unionskonzil nochmals verstärkt, was sie für Stifter wie Giovanni Rucellai möglicherweise noch attraktiver werden ließ.

Die Erinnerung an das Konzil wird von der Forschung jedoch besonders an Bildnissen der Beteiligten namentlich an mutmaßlichen Kryptoporträts Johannes‘ VIII. festgemacht. Dadurch ist auch Benozzo Gozzolis *Zug der Heiligen Drei Könige* im Palazzo Medici Riccardi immer wieder mit dem Konzil in Verbindung gebracht worden (Abb. 38), in dessen älteren Königen der Kaiser und der Patriarch Joseph II. gesehen wurden.<sup>310</sup> Der historische Kontext dazu ist jedoch kaum gegeben, da zur Entstehungszeit des Freskos das oströmische Kaisertum nicht mehr existierte.<sup>311</sup> Bei der Identifizierung der Bildfiguren als Konzilsteilnehmer wurde nicht berücksichtigt,

---

<sup>307</sup> „In der Kirche des Unionskonzils, wo kurz zuvor unter dem Druck der türkischen Eroberungen die Kirchenunion besiegelt worden war, mußte ein architektonischer Verweis als eindringlicher Appell an den Fortbestand der durch das Konzil erreichten Einheit der Christen verstanden werden.“ NAUJOKAT 2006, S. 60. Gleichzeitig wird ein erstaunliches Maß an Selbstreflexion in der Architektur gesehen: „Die Heiliggrabkopie [hätte] anklagend darauf verwiesen, daß die Verbundenheit der lateinischen Christen gegenüber den orthodoxen Glaubensbrüdern mit der formalen Verkündigung der Kirchenunion geendet und man sich in der Praxis unfähig und unwillig gezeigt hatte, sich im Kampf gegen die Türken zu engagieren.“ (ebd., S. 73). NAUJOKAT 2006 ist eine ausführliche Argumentation eines Kapitels der grundlegenden Monographie zum Heiligen Grab NAUJOKAT 2008.

<sup>308</sup> Der Bezug der Heilig-Grab-Architektur zu Cusanus klingt bereits in der Arbeit von NAUJOKAT 2006 an und wurde von ihr auch in einem Vortrag während des Nikolaus von Kues Symposiums am 3. März 2007 in Trier vertieft.

<sup>309</sup> PIUS 2001.

<sup>310</sup> Vgl. u.a. HATFIELD 1970; BEYER 1985; BUSSAGLI/CARDINI 1991; BUSSAGLI 1992; DAVISSON 2001; DI BRANCO 2005; vgl. für den größeren Kontext TREXLER 1997. GOMBRICH 1960 wendet sich gegen die Zuschreibung, was diese jedoch nur kurzzeitig verdrängen kann. CRUM 1996 stellt die Deutungsgeschichte zusammen (S. 403, Anm. 1). Sein Versuch, das Personal der Konzilsikonographie durch Roberto Martelli zu bereichern, einen bisher wenig beachteten Akteur im ‚Konzilsgeschäft‘ und bei der Entstehung des Freskos beteiligten Geschäftspartner der Medici, zeigt wie partikular und nahsichtig Einzelstudien verfahren sollten. Die dogmatische Deutung der Altartafel und des Freskos auf die Errungenschaften der Union bleibt dahinter leider zurück.

<sup>311</sup> GOMBRICH 1960 schrieb den Konzilsbezug ab, weil er das Konzil für misslungen hielt. Wie oben ausgeführt wurde im Westen noch an der Kirchenunion festgehalten, als Johannes VIII. verstorben und auch nachdem Konstantinopel gefallen war.

wie unpassend der ökumenische Patriarch in der Rolle eines Königs sein würde.<sup>312</sup> Andere Unstimmigkeiten zum byzantinischen Habitus sollen im folgenden Teil der Arbeit aufgezeigt werden.

Im Vergleich zu den anderen Deutungen einer Konzilsikonographie ist die Identifikation des Palaiologos mit Gozzolis König die wirkmächtigste, während sie gleichsam am ehesten als ein Forschungs-Mythos angesehen werden muss. Dahinter verbirgt sich offenbar der Versuch, aus der Kunst Geschichte rekonstruieren zu wollen und Letztere als Abfolge von Biographien großer Männer im Sinne von Thomas Carlyle aufzufassen.<sup>313</sup> Gozzolis *adventus* auf dem unbestreitbar einige italienische Regenten und florentinische Patrizier dargestellt werden, wird von der Forschung zu einer Bildmatrix wichtiger Zeitgenossen.

### ***3. Inklusion von Byzanz und Exklusion der Byzantiner nach dem Konzil?***

Inklusion von Byzanz und Exklusion der Byzantiner ist ein Paradox, beschreibt jedoch in zugespitzter Form, wie der Kulturtransfer zwischen Ost und West verlief.<sup>314</sup> Den Lateinern ging es mehr um Dinge wie Bücher und Reliquien oder Kompetenzen wie griechische Eloquenz als um die damit verbundenen Personen.<sup>315</sup> Die Migranten erlebten somit meist nur eine partielle und temporäre Teilhabe an eng umrissenen Funktionen und Gemeinschaften, zum Beispiel als Universitätslehrer oder Übersetzer.<sup>316</sup>

---

<sup>312</sup> Zumal er keinerlei liturgische Kleidung trägt, sondern eine antikisierende Krone auf der Stellschirmmütze, die eher zur Darstellung nord- und osteuropäischer Fremder und Regenten verwendet wird.

<sup>313</sup> „For, as I take it, Universal History, the history of what man has accomplished in this world, is at bottom the History of the Great Men who have worked here.“ CARLYLE 1840, S. 7.

<sup>314</sup> Paradox, da sich Inklusion und Exklusion strenggenommen nur auf die Teilhabe von Personen an gesellschaftlichen Teilsystemen bezieht; LUHMANN 2002, S. 233.

<sup>315</sup> So unpersönlich beschreibt auch Eugenio Garin den Transfer: „Der eigentliche Beitrag, den Byzanz den Humanisten lieferte, bestand hauptsächlich in der Gewinnung von neuen Werkzeugen, von kostbarem Material, das die abendländische Kultur bereicherte. Es waren glücklich geprägte Formeln, die einem Gedankensystem dargeboten wurden, das schon in ganz autonomer Weise zur Reife gelangt war.“, GARIN/BALDI 1947, S. 96.

<sup>316</sup> Vgl. u.a. CAMMELLI 1941a und b. Zum Ende des 15. Jahrhunderts, konnten die Griechen in ihrer eng umrissenen Kompetenz als Kenner der antiken griechischen Kultur durchaus selbstbewusst gegenüber den lateinischen Gelehrten auftreten. Dies zeigt sich z.B. für Chalkondyles. „Erhalten ist seine [Chalkondyles] Antrittsrede in tadellosem Latein, die ein warmes Plädoyer für die griechischen Studien darstellt, deren Pflege er fordert, nicht nur weil die Lateiner die Griechen in allen Wissenschaften und Künsten nur nachgeahmt hätten und deshalb die griechischen Texte die authentischen seien, sondern auch damit seine Studenten sich an den Originalen erfreuten statt an zweifelhaften lateinischen Übersetzungen.“ BARM/HARLFINGER 1989, S. 86, S. 40f.

Ähnlich wie im Kapitel I.1.1 zu den *Wegbereitern des Kulturtransfers* wird in diesem letzten Kapitel des ersten Teils das Konzil in den allgemeinen historischen Kontext des lateinisch-griechischen Verhältnisses eingebettet. Dieser Vorlauf und das Nachleben werden bewusst nicht in einem Zug beschrieben, da das dazwischenliegende Konzil zumindest für die künstlerische Entwicklung als Zäsur verstanden wird. Wie dort können an dieser Stelle neben allgemeinen Entwicklungen nur einige Akteure exemplarisch benannt werden. Im Gegensatz zu jenem Kapitel lassen sich jedoch im Folgenden deutlich mehr Kunstwerke mit den kulturellen Kontakten zwischen Griechen und Lateinern verbinden, so dass hier Bildanalysen und historischer Abriss ineinander verschränkt werden.

Die Verknüpfung lässt sich an Bildfiguren ablesen, die aus der (westlichen) Ikonographie des Palaiologen und anderen den Griechen zugeschriebenen Merkmalen entstehen. Dieses im zweiten Teil genauer untersuchte Konstrukt soll innerhalb der Untersuchung als byzantinischer Habitus bezeichnet werden.

Auch wenn das Ereignis von 1438/39 für die Verbreitung des byzantinischen Habitus in der westlichen Kunst entscheidend ist, muss dies nicht zwangsläufig immer die Motivation sein, diesen im Bild zu verwenden. Die nachhaltige Tradierung und Beliebtheit liegt wohl nicht ausschließlich in dem tiefen Eindruck, den die Begegnung mit den Fremden in den Städten ausgelöst hatte. Sie rekurriert auch nicht nur auf den Erfolg, der dem Papsttum und den Kommunen aus Konzil und Union erwachsen ist. Neben der Memorierung des Ereignisses ist die Konjunktur der byzantinischen Bildfiguren in den aktuellen Umständen in Griechenland begründet. Italienische Fernhändler und Adlige waren vielfältig in griechische Angelegenheiten verstrickt, sodass sie das türkische Vordringen unmittelbar betraf.<sup>317</sup> Alle Bewohner der Halbinsel sahen sich jedoch indirekt von einer Expansion bedroht, die den eigenen Grenzen immer näher rückte. Die Kurie engagierte sich in Byzanz, um die prekäre Union durchzusetzen. Nach dem Fall von Konstantinopel, der im Westen intensiv rezipiert wurde, verschob sich der Fokus auf die Kämpfe in der Ägäis, auf der Peloponnes und dem griechischen Festland,<sup>318</sup> einer Topographie also, die durch Orte wie Athen und Korinth in den Humanistenzirkeln zahlreiche Erinnerungen weckten. Daneben bemühten sich die Kurie und die Humanisten um den Transfer byzantinischer Kultur- und Kirchengüter.

Eine prominente Repräsentation dieses Vorgangs bildet das 1470–75 entstandene Grabmal Pius' II., in dem die Translation des Andreashauptes 1462 als für dessen Pontifikat zentrales Ereignis herausgestellt wird (Abb. 39, 40).<sup>319</sup> Einen ebenso großen

---

<sup>317</sup> Vgl. u.a. KAMMERER-GROTHAUS 2005.

<sup>318</sup> Zum großen Lamento nach der Eroberung siehe PERTUSI 1976, vgl. a. GUTHMÜLLER 2000.

<sup>319</sup> Auch die urspr. Inschrift erwähnt das Ereignis unter anderen Leistungen des kurzen Pontifikats: „HIC CONDITVS VBI CAPVT/ ANDREAE APOSTOLI AD SE PELOPONNESO ADVECTVM COLLOCARI IVSSERAT.“ Vgl. als Erfassung des Grabmals den Datensatz des Requiem-Projekts und ROSER 2005, S. 169–178. Zu Pius II. u.a. ESCH 1989.

Raum nimmt die Begebenheit in Eneas autobiographischen *Commentarii* ein.<sup>320</sup> In seinem Bericht und den darin wiedergegebenen Ansprachen, stellt Pius heraus, dass Rom für den Apostel Andreas nur ein „glückliches Exil“ werden sollte.<sup>321</sup> Dies erklärt sich durch das politische Programm des Papstes, in dem die Rückeroberung von Konstantinopel ein wichtiges Ziel war. Den Status einer übergangsweisen Aufbewahrung trug die katholische Kirche schließlich Rechnung, als sie die Reliquie im Rahmen des Zweiten Vatikanischen Konzils 1964 nach Patras zurückgab, von wo sie Thomas Palaiologos mitgeführt hatte.

Die Szene auf dem Grabmal imaginiert mit der durch den Wannensarkophag Gregors des Großen angedeuteten Zusammenlegung der beiden Reliquien hingegen eher eine endgültige Aufnahme.<sup>322</sup> Der Apostel, der Papst der unierten katholischen Kirche, der gegenüberstehende Titularpatriarch Bessarion und selbst der abseitsstehende letzte palaiologische Despot der Morea Thomas Palaiologos propagieren eine nach wie vor gelungene Aufnahme des christlichen Orients. Die schon von Filarete in der *Verlesung der Unionsbulle* komponierte Gegenüberstellung von Ost und West (Abb. 32), wird hier anhand des griechischen Kardinals und des Papstes nochmals vorgeführt. In ihren Reden während der Zeremonie versetzten Bessarion und Pius II. die Rollen der beiden Apostel Andreas und Petrus und formulierten in deren Worten.<sup>323</sup> Als Randfigur illustriert der Palaiologe offenbar die geschwundene weltliche Macht von Byzanz, wie er auch im Bericht des Papstes in den Hintergrund tritt.<sup>324</sup> Abgeschirmt durch die Mitren des Kollegiums kann er kaum teilhaben und scheint, obgleich auf der Seite des Papstes, kaum eine höhere Position zugesprochen zu bekommen als die gegenüberstehenden römischen Patrizier. Es wirkt, als solle das vitale alte Rom hier dem gefallenem neuen Rom gegenübergestellt werden. Sicherlich sind in diesem Zusammenhang die Unterschiede zwischen dem päpstlichen Zeremoniell der Übergabe einer Reliquie und dem des ökumenischen Konzils, in dem der Kaiser von je her eine bedeutende Rolle hatte, relevant. Dass er auf der Seite der Kleriker steht, mag ihn rechtlich als Asylanten des Papstes ausweisen. Eine Deutung der Komposition wird jedoch auch durch das Fehlen der ursprünglichen räumlichen Bezüge zum

---

<sup>320</sup> PIUS II. 1984, Lib. VIII, 1–3.

<sup>321</sup> Der Apostel Andreas sollte später sagen können: „[...] ò felix exilium, quod tale reperit auxilium.“, PIUS II. 1584, Bd. VIII, S. 357.

<sup>322</sup> Vgl. ROSER 2005, S. 94–101, S. 175 mit weiterführender Literatur. „Zudem bestand zwischen den heiligen Gregor und Andreas in der stadtrömischen Tradition eine enge Beziehung. Der Papst und Kirchenvater Gregor der Große hatte im heiligen Andreas einen der hochrangigsten Apostel gesehen und diesen besonders verehrt.“ (ebd., S. 94).

<sup>323</sup> In den *commentarii* wird neben Bessarion und Thomas noch von einem dritten griechischen Zeitgenossen berichtet: der altersschwache und verstummte Kardinal Isidor von Kiew nähert sich in St. Peter der auf dem Altar aufgestellten Reliquie, PIUS II. 1984, Bd. VIII, S. 367.

<sup>324</sup> Obgleich seine Entscheidung, die Reliquie nach Rom zu überführen, vom Papst gelobt wird und sein Verhalten mit dem des ‚verräterischen‘ Bruders Demetrios verglichen wird. Die sicher zuschreibbaren Porträts des Thomas und auch seine dürftige Präsenz in den textlichen Quellen stehen im Widerspruch zu der Position, die ihm RONCHEY 2006 zueignet.

Andreasziborium und dem Grabmal Gregors des Großen in St. Peter, mögliche Farbfassungen und andere bei der Verbringung nach St. Andrea della Valle verlorene Elemente erschwert.<sup>325</sup>

Neben den horizontalen Bezügen der handelnden Figuren ergibt sich eine weitere Bedeutungsebene, denn die Teilnahme an diesem so entschieden herausgestellten Ereignis scheint sich nicht auf das zeitgenössische Personal zu beschränken. Das Medium der Skulptur lässt Repräsentationen innerhalb der Repräsentation auf gleicher Stufe mit den ‚eigentlichen‘ Bildfiguren erscheinen. Ganz ähnlich wird in den *Commentarii* die Präsenz des Heiligen als Person besonders herausgestellt, wenn Pius II. dem Standbild des Petrus im Atrium von Alt-St. Peter Gefühle zuschreibt, indem er es beim Anblick des Bruders weinen sieht.<sup>326</sup> Dies konnte hier genutzt werden, um nicht nur Andreas und etwas weniger deutlich dem Kruzifix ein Eigenleben zu geben, sondern gewährt auch den an Flussgötter erinnernden, über dem Bogen lagernden Antiken Vitalität. Die „antiken Ahnen“ richten als steinerne Zeugen und belebte Statuen ihren Blick auf den neuen Apostel. Damit werden wie im Apostelraub von St. Piero a Grado (Abb. 1) pagane Akteure und die beiden Zeitalter Roms repräsentiert. Zum Zeitpunkt der Errichtung des Grabes befand sich noch eine ähnliche Darstellung des Apostelraubs an der Porticus von St. Peter. Während darin die paganen Dämonen die Römer alarmieren und unterstützen, können die Flussgötter gelassen der Translation des Andreashauptes zusehen. Sie sind Teil eines größeren Triumphmotivs, das nicht nur der Handlung und ihren Akteuren huldigt, sondern auch Rom als Ort nochmals auszeichnet. Der Bogen, auf welchem die beiden lagern, passt nämlich nicht zum

---

<sup>325</sup> So führt eine kompositionelle Besonderheit des Reliefs zu einer Hypothese, mit der sich die Ordnung der Figuren erklären ließe. Es fällt auf, dass der Palaiologe einen Konterpart in den Reihen der Römer hat. Die Figur führt eine spiegelbildliche Geste aus und erhält die Aufmerksamkeit seiner Mitbürger, sodass hinter der Phalanx der geharnischten Krieger geradezu ein Nebenschauplatz entsteht. Die Handhaltung und Disposition der beiden Würdenträger wirkt jedoch seltsam unmotiviert. Verständlicher wird sie durch die Rekonstruktion einer möglicherweise verlorenen Kette, die jeweils durch die Hände der beiden Figuren geht, in gleichem Winkel ansteigt, dann unsichtbar hinter dem Rahmen verschwindet, um über eine Winde das nimbierte Reliquiar herabzusenken oder auch den Sarkophagdeckel anzuheben. Dem Rang des Palaiologen und seinem Gegenüber wäre die Aufgabe, das Haupt selbst zu bewegen, angemessen. Der Verlust dieser Metallteile spätestens beim Umzug des Grabmonuments von St. Peter nach St. Andreas della Valle 1614 ist durchaus möglich, zumal auch der Justitia die Waage abhanden gekommen zu sein scheint. Die mechanische Konstruktion gäbe dem Relief ein performatives Element und stände im Kontrast zu den himmlischen Kräften, die im oberen Feld durch die Jungfrau auf der Mondsichel repräsentiert werden. Der historische Transport des Hauptes durch den Despoten würde somit an seinem Zielpunkt durch die Beteiligung des Palaiologen nochmals visualisiert. Darüber hinaus würde diese Komposition ein wortwörtliches an einem Strang ziehen von Ost und West darstellen. Damit wäre der Palaiologe nicht zur unbedeutenden Randfigur herabgesunken, sondern behielte nach wie vor eine tragende Rolle im Kräftespiel päpstlicher Repräsentation.

<sup>326</sup> Die Lebendigkeit, mit welcher der Apostel im Bild erscheint, korrespondiert auch mit der Ansprache, die Pius II. an Andreas persönlich richtet, als er die Relique von Bessarion am 12. April 1461 entgegennahm. Zum Eindruck des Papstes, die Statue Petri im Atrium von St. Peter wäre aus Freude über ihren Bruder zu Tränen gerührt, siehe PIUS II. 1984, Bd. VIII, S. 367. Zur Inszenierung der Translation siehe RUBINSTEIN 1967 und zum größeren Kontext lebendiger Statuen HELAS 1999, S. 187–189. Philine Helas sei an dieser Stelle für Hinweise besonders zu diesem Kapitel zu danken.

Moment der Zusammenlegung der Gebeine von Andreas und Gregor, der durch den Wannensarkophag angedeutet wird und der im Innenraum von St. Peter stattfand, sondern ist Teil einer römischen Idealarchitektur, die sich aus Triumphbögen und einem Obeliskens zusammensetzt. Der *Protoklitos* und Bruder Petri wird in ein Ambiente aufgenommen, das auf ihn schon seit der Spätantike und mit gutem Recht zu warten scheint.<sup>327</sup>

Ganz ähnlich wie Papst Eugen IV. seine Repräsentation mit Antike und Fremdheit ausschmückt und das päpstliche Rom zum Mittelpunkt macht, auf den sich die Herrschenden zubewegen müssen, wird die Ankunft des Patrons der byzantinischen Kirche als eine Aufnahme in die *Ecclesia Romana* geschildert. Der in Eneas Bericht so stark gemachte Exilcharakter der Umbettung und der geplante Kreuzzug, der die Rückkehr ermöglichen sollte, sind im Grabrelief nicht thematisiert. Eher entwirft die bildliche Disposition von Pius II., der byzantinischen Reliquie und dem Kardinal und Titularpatriarch von Konstantinopel Bessarion das Bild einer symbolischen Aufnahme von Byzanz im Ganzen, zu der auch Thomas als Überbringer und Repräsentant gehört.<sup>328</sup> Der Palaiologe und die östlichen Kleriker sind nun keine Personen mehr, die durch das Protokoll ‚domestiziert‘ werden müssen, wie während des Unionskonzils und in Filaretos Bronzetür. Sie nehmen nun wie selbstverständlich teil und legen freiwillig Hand an.

Die persönlichen Ziele des griechischen Kardinals waren jedoch nicht in jedem Pontifikat so kongruent wie unter dem Piccolomini-Papst. Bessarion nutzte daher seine Position und seine Einkünfte, um selbstständig sowohl seine Landsleute als auch das kulturelle Erbe nach Italien zu überführen.<sup>329</sup> In einem Brief an Kaiser Konstantin um 1440 plädiert er sogar dafür, dass junge Griechen nach Italien geschickt werden sollten, da Byzanz nur überleben könne, wenn dessen zukünftige Führungsschicht bereit wäre, vom Westen zu lernen.<sup>330</sup> 1471, kurz vor seinem Lebensende, versuchte er, mit Anna Notaras Palaiologina eine griechische Kolonie in der Maremma zu gründen, um hundert Migrantenfamilien einen Zufluchtsort zu bieten.<sup>331</sup> Einige Jahre nach seinem Tod wurde das Projekt jedoch ergebnislos fallen gelassen.

---

<sup>327</sup> Nichts anderes scheint der Wannensarkophag Gregor des Großen, zu dessen Reliquien Andreas gebettet wird, und die Triumpharchitektur auszudrücken.

<sup>328</sup> Schon GREGOROVIVS 1988 sieht im Andreashaupt ein „letztes Kleinod einen Totenschädel, jetzt das Symbol des Reiches Constantins und Justinians und der Kirche des Origenes und Photius.“ (Bd. 13, Kap. 3.2). Die Wertschätzung der Reliquie zeigt sich schließlich durch die Aufnahme in einen der Vierungspfeiler von St. Peter, die ansonsten *arma christi* vorbehalten sind.

<sup>329</sup> MOHLER 1967a.

<sup>330</sup> HARRIS 1995, S. 154.

<sup>331</sup> NICOL 1994, S. 99f.

Weniger beachtet wurde bislang das Engagement von Isidor von Kiew, der zu einem radikalen Befürworter der Union wurde.<sup>332</sup> Dies resultiert aus den äußerst spärlichen Quellen, die in Anbetracht seiner beachtlichen Karriere erstaunt. Wie Bessarion wurde Isidor 1439 ins Kardinalskollegium aufgenommen, verkündigte 1452 in der Hagia Sophia die Union und wurde von Eugen IV. 1453 zum Titularpatriarchen von Byzanz ernannt, was er bis zu seinem Tod blieb.<sup>333</sup> Seine riskanten Missionen in Russland und Byzanz werden oft angeführt, weniger bekannt ist, dass er noch 1459 entschlossen war, zur Unterstützung seiner Landsleute bei der Verteidigung der Morea nach Griechenland zu reisen<sup>334</sup> und sich wie Bessarion für die Belange der unierten Byzantiner in Italien einzusetzen. „Im Namen der ganzen Christenheit“ schrieb er nach dem Fall von Konstantinopel, dem er beiwohnen musste, europäische Fürsten und kirchliche Würdenträger an, um vor den Expansionsplänen und der Gewalt der Türken zu warnen. Obgleich seine langen Reisen und seine spätere Krankheit ihn davon abgehalten haben mögen, verwundert es doch, dass er im Gegensatz zu Bessarion als Auftraggeber von Kunstwerken oder im Porträt kaum in Erscheinung tritt.

Insgesamt sind die byzantinischen Migranten mit Ausnahme von Kardinal Bessarion in zeitgenössischen Porträts kaum nachweisbar. Dieser erscheint vornehmlich in der Buchmalerei repräsentiert. Eine prominente Ausnahme ist Bellinis Bildnis des Bessarion mit zwei Bruderschaftsmitgliedern und dem Kreuzreliquiar, das als dessen Tabernakeltür verwendet wurde und in der Literatur bereits viel besprochen wurde (Abb. 41).<sup>335</sup> Es kann als Programmbild für die Inklusion Bessarions in Venedig verstanden werden, die jüngst von Gabriele Köster untersucht worden ist, sodass Bessarions besonderes Verhältnis zur Lagunenstadt hier nicht erneut gewürdigt werden muss.<sup>336</sup> Überhaupt kann in dieser Untersuchung, die sich auf die Konzilsorte und Rom konzentriert, kaum auf die spezifischen Umstände der griechischen Diaspora in

---

<sup>332</sup> Die Handlungen und die Einstellung von Isidor werden von FROMMANN 1872 wesentlich radikaler eingestuft als im biographischen Abriss von Gill. Der ev. Kirchenhistoriker Theodor Frommann beschreibt ihn als Karrieristen, der versucht das griechische Patriarchat zu bekommen (ebd., S. 154), Unionsgegner einsperrt (ebd., S. 155f.) und so provozierend in seiner Metropole auftritt, dass seine Bestrafung geradezu notwendig wird (ebd., S. 159f.). GILL 1964 versucht hingegen, das Image Isidors aufzubessern und meint „Isidore has always had [...] a bad press.“ (S. 76).

<sup>333</sup> Er wird am 18.12.1439 Kardinal von SS. Marcellino e Pietro.

<sup>334</sup> BINNER 1981, S. 125–127.

<sup>335</sup> KÖSTER 2010 schlägt aus kompositorischen und historischen Gründen eine spätere Hinzufügung des zweiten Bruderschaftsmitglieds vor, räumt aber aufgrund einer kuratorischen Einschätzung ein, dass beide Brüder in einem Zug entstanden zu sein scheinen, S. 166f. Die Idee einer späten Hinzufügung ist damit jedoch nicht vom Tisch, sondern scheint mir viel grundlegender. Der Vergleich zwischen dem eigentlichen Reliquiar und seinem Bildnis belegt eine überdimensionale Repräsentation des Objekts. Die Malweise des Reliquiars gerade des säulenförmigen Trägers ist unbeholfen und steht in keinem Verhältnis zur malerischen Qualität der Porträts. Diese sind also nicht nur verkleinert, sondern auch so gut als möglich in die Freiräume, die sich durch die Architektur des Reliquiars ergeben, eingefügt. Somit kann vermutet werden, dass die einfache Wiedergabe des Objektes schon die Tür geziert hat, bevor es nachträglich mit der Person der Stifterfigur und der Brüder ausgestattet wurde, was wahrscheinlich in zeitlicher Nähe zur Schenkung geschah.

<sup>336</sup> KÖSTER 2010.

Venedig und den daraus resultierenden kulturellen Austausch eingegangen werden, der die Stadt am Ende des Jahrhunderts zum Zentrum griechischer Studien machte.<sup>337</sup>

Bellinis Bild von Bessarion und dem von ihm gestifteten Reliquiar ist jedoch für den Zusammenhang der Arbeit interessant, da es einerseits ein Inklusionsformular darstellt, andererseits das für San Piero a Grado beschriebene Prinzip aufgreift, fremde und eigene Gestalten möglichst dichotom wiederzugeben. Als Inklusionsformular ist es anzusehen, weil es den Kardinal mit seinen Mitbrüdern bei der gemeinsamen Anbetung des Heiligtums zeigt. Doch innerhalb des Bildes erfolgt eine deutliche Polarisierung: Bessarion ist im Profil dargestellt, die Mitbrüder von vorn.<sup>338</sup> Er ist bärtig und trägt eine Kapuze, die Brüder sind rasiert und barhäuptig. Auch die Positionen sind in Vorder- und Hintergrund sowie rechts und links geteilt. Trotz seiner Aufnahme in die Gemeinschaft wird seine Fremdheit deutlich markiert.

Um zu verstehen, wie komplex Übersetzungsvorgänge zwischen den Kulturen sind, empfiehlt es sich, das Kreuzreliquiar und sein Abbild zu vergleichen (Abb. 41, 42). Statt dem hier im Fokus stehenden Prozess der Transformation von Personen zu Bildfiguren wirkt die Repräsentation eines fremden Objekts zunächst einfacher und weniger anfällig für Irritationen, doch auch dabei zeigen sich deutliche Unterschiede. Die Malerei auf der Türe ist in vielen Details, wie Farbigkeit, Dekor, Bewegungsmotiven und Proportionen nicht dem byzantinischen Vorbild gefolgt, das selbst bereits als Melange erscheint.<sup>339</sup> Es lässt sich eine ‚Verwestlichung‘ und Rücknahme der fremden Bildsprache feststellen. Dies ist beispielsweise an der Kreuzabnahme erkennbar, wo Komposition und Perspektive verändert wurden, um die flächig, frontale Anordnung des byzantinischen Originals aufzubrechen.

Neben prominenten Fällen der Aufnahme byzantinischer Sakralkultur wie dem Haupt des Apostels Andreas und der Staurothek Bessarions, kann auch ein lokales Beispiel aus dem Konzilsort Florenz genannt werden. Die Kommune erwarb nach dem Fall von Konstantinopel Kreuzpartikel, Brot vom Abendmahl und Teile vom Schwamm des Stephanos aus dem Besitz eines Griechen für Santa Maria del Fiore.<sup>340</sup> Doch in Florenz stand die Aneignung von griechischen Texten durch deren Beschaffung und

---

<sup>337</sup> GEANAKOPOLOS 1966, S. 112–138.

<sup>338</sup> Vgl. mit Abb. 1 und der *Einleitung*. Zu diesem Zeitpunkt ist das Profilporträt sicherlich die beliebteste Ansicht, besonders im höfischen Bereich. Dennoch erstaunt, dass hier gerade der Byzantiner, dem diese Bildtradition fremd ist (wie schon zuvor Chrysoloras und Johannes VIII.), darin gezeigt wird und die beiden anderen Personen nicht.

<sup>339</sup> Bessarion gab einige Ergänzungen des Reliquars in Venedig zwischen 1463 und 1472 in Auftrag. „The metalwork is Venetian in style and, while the paintings surrounding the reliquary look Byzantine, certain iconographical features, notably *The Flagellation* (middle right) are western. This hybrid quality suggests that they are the works of a Byzantine-trained painter working for the western market.“ CAMPBELL/CHONG 2005, S. 38.

<sup>340</sup> Außerdem erwarb die Kommune vom Griechen „uno libro in greco de’ quattro Vangeli, benissimo adorno con perle e pietre preziose e costò ducati 400,“ die im Palazzo della Signoria aufbewahrt wurde. RINUCCINI 1840, S. LXXXII. Hier sei erwähnt, dass Rinuccini in seinen *Ricordi* erstaunlicherweise das Griechenkonzil selbst übergeht.



Übersetzung im Vordergrund, wodurch es von Polizian zum „neuen Athen“ stilisiert wurde.<sup>341</sup>

### 3.1 Graecia capta. Der Orient als Tagesgespräch

Spätestens nach der Schlacht von Varna 1444 und bis zum Fall von Negroponte 1470 standen die Entwicklungen im ehemaligen byzantinischen Reich im Fokus des westlichen Interesses. Das entschiedene Engagement der Päpste Calixtus III. und Pius II. zum Türkenkrieg veranlasste die Fürsten zwar kaum zu konkreten Maßnahmen, zwang sie jedoch ständig, sich mit der Situation im Osten auseinanderzusetzen. Die Aufrufe zum Kreuzzug der beiden griechischen Kardinäle Isidor von Kiew und Bessarion an die Machthaber argumentieren interessanterweise nur wenig mit der Rettung und Restaurierung Griechenlands.<sup>342</sup> Offenbar war den Emigranten bewusst, wie wenig Unterstützung für ein solches Ziel von lateinischer Seite zu erwarten war. Bei der Verteidigung von Konstantinopel beteiligten sich Venezianer und Genuesen allerdings maßgeblich.<sup>343</sup> In den 1460er Jahren entsandte Venedig, das sich im Hinblick auf seine Handelsinteressen schnell mit dem neuen Machthaber verständigt hatte, mehrere Condottiere in die Ägäis, um ihre Gebiete zu verteidigen beziehungsweise um auf der Peloponnes zu expandieren. Unter anderen bemühte sich Bertoldo d'Este als venezianischer Condottiere, Land von den Osmanen zurückzuerobern. Dadurch nahm auch der ferraresische Hof Anteil an den Ereignissen in Griechenland und Borso d'Este stiftete dem 1463 vor Korinth tödlich verletzten Verwandten eine Grabkapelle in Rovigo.<sup>344</sup> Sein prominenter Nachfolger als venezianischer Oberkommandant in Morea, Sigismondo Malatesta, konnte ebenso wenige dauerhafte Erfolge vorweisen. Er setzte hingegen ein besonderes Zeichen, indem er die Überreste des Philosophen und Konzilsteilnehmers Gemmisto Plethon (um 1355– n. 1452) nach Rimini transferierte

---

<sup>341</sup> Angelo Poliziano setzt Florenz 1486 in seiner *Oratio in Expositione Homeri* als Nachfolgerin Athens ein; POLITIANUS 1971, Bd. 1, S. 477. Vgl. a. WILSON 2000, S. 133.

<sup>342</sup> BINNER 1981 (S. 47, S. 67). Pius II. fordert hingegen öfter Hilfe und Rache für die Griechen. Zur osmanischen Expansion ERKENS 1997.

<sup>343</sup> Vgl. dazu u.a. den Bericht von SPHRANTZES 1961. Zu Venezianern in Konstantinopel siehe auch DURSTELER 2006.

<sup>344</sup> Venedig ehrte ihn am 08.03.1464 durch eine Rede von Bernardo Bembo. Überliefert in Cod. Marc. Lat. XI 139 (= 4432, cc. 3r–15r, Venedig, Biblioteca Marciana und zwei weitere Cod., siehe GIANNETTO 1985, S. 26, S. 418; Jacobo Morelli kennt darüber hinaus noch lateinische Prosa von Francesco Barozzi, Lodovico Carbone und Verse von Jacopo Ragazzoni und Pietro Barozzi, was ein stattliches Echo auf den Tod des Condottiere ergibt.

und an der Außenfassade des Tempio Malatesta in einem Sarkophag bestattete.<sup>345</sup> Die Überführung der ‚Reliquien‘ des Neoplatonikers, dessen Hauptwerk als häretisch und neopagan eingestuft und verbrannt wurde, korrespondiert mit dem programmatischen und provozierenden Umbau der Kirche, der von Pius II. ebenfalls als pagan bezeichnet wurde.<sup>346</sup> Die Umbettung des Philosophen hat zu vielfältigen Spekulationen geführt, die hier nicht fortgeführt werden sollen. Dennoch eignet sich der ‚Fall Plethon‘ im vorliegenden Zusammenhang als besonders aussagekräftiges Exempel für den ostwestlichen Kulturtransfer. Die mögliche Repräsentation byzantinischer Ideen und Konzepte in der westlichen Kunst soll daran im folgenden Exkurs skizziert werden.

Der Verlust von Negroponte 1470 setzte der starken Aufmerksamkeit auf die ehemaligen oströmischen Territorien ein Ende.<sup>347</sup> Gerade die Eroberung dieses letzten wichtigen venezianischen Handelsstützpunkts konzentrierte die italienische Öffentlichkeit durch zahlreiche Berichte nochmals auf Griechenland.<sup>348</sup>

Neben dem Interesse an den Ereignissen in Byzanz blieben die Griechen auch durch ihre Präsenz in Italien selbst im Gespräch. Eine große Zahl an Flüchtlingen versuchte, dort ansässig zu werden, oder durchquerte das Land, um sich nördlich der Alpen niederzulassen. Zur Inklusion und Exklusion der Migranten können kaum pauschale Aussagen getroffen werden, da der Umgang mit ihnen von Stadt zu Stadt variierte und auch abhängig von deren Kompetenzen war. Bedeutender als die Migrationsbewegung war der Kulturtransfer, den John Monfasani durchaus würdigt:

„Greek Renaissance migration to the West was a very minor demographic event. But culturally the Greek Renaissance migration was of enormous importance. It was in a way the first great brain drain of Western history.“<sup>349</sup>

Ohne den Mythos, die Griechen hätten die Renaissance nach Italien gebracht, weiter zu tradieren, legt Monfasani Wert darauf, ihren signifikanten Einfluss im Einzelnen zu berücksichtigen. Hier seien nur die griechischen Universitätslehrer, nicht nur in Florenz, und der Kreis um Bessarion in Rom zu nennen sowie zum Ende des Jahrhunderts hin die Mitarbeiter von Aldus Manutius beim Druck der ersten

---

<sup>345</sup> Zum Sterbedatum siehe MONFASANI 2005. Das Grabmal trägt die Inschrift: IEMISTII · BIZANTII · PHILOSOPHORum · SUA · TEMPEstate · PRINCIPIS · RELIQUUM · SIGISMUNDUS · PANDULFUS · MALatesta · PANDulfi Filius · BELLI · PELOPonnensiaci · ADVERSUS · TURCORum / REGEM · IMPerabs · OB · INGENTEM · ERUDITORUM · QUO · FLAGRAT · AMOREM HUC · AFERENDUM · INTROQUE · MITTENDUM · CURAVID· MCCCCLV; zit. n. PLETHO 1988, S. 6; siehe zum Inhalt des Grabes RICCI 1974a, S. 291.

<sup>346</sup> SEITTER 2005 und BERTOZZI 2008 sehen selbst die Ausgestaltung des Tempio durch Plethon angeregt. Zu den astrologischen Implikationen siehe BLUME 2000, S. 139–146.

<sup>347</sup> Interessanterweise verdrängen eben in diesem Zeitraum auch muslimische Orientalen die Griechen als Bildfiguren für Fremdenrollen.

<sup>348</sup> Den Fall von Negroponte als Medienereignis untersucht MESERVE 2006.

<sup>349</sup> MONFASANI 2004, Bd. I. S. 5.

griechischen Editionen in Venedig.<sup>350</sup> Auch wenn Monfasani die Anzahl der Migranten als klein einschätzt, ist von dieser Gruppe nur ihr prominentester Teil erforscht.<sup>351</sup> Eine bemerkenswerte Person, die von der Forschung erst jüngst identifiziert wurde, ist Michael von Rhodos (nachw. 1401–1445), dem nicht nur eine beachtliche Karriere als ‚Gastarbeiter‘ im venezianischen Seehandel gelang, sondern der auch mit dem Traktat zum Galeerenbau einen Ausweis seiner nautischen Bildung vorgelegt hat.<sup>352</sup>

Zudem gab es, solange noch griechische Refugien im Mittelmeerraum bestanden, auch westliche Gelehrte, die sich dort dem Studium des Griechischen widmeten.<sup>353</sup> Dieser Philhellenismus bezieht sich bei einigen ‚Bildungsreisenden‘ nur auf die antike Literatur, während sie eine tiefe Antipathie gegenüber den Griechen als Fremdengruppe übermitteln. So sieht beispielsweise Ubertino Puscolo, der als Augenzeuge der Einnahme der Metropole beiwohnte und in seiner *Constantinopolis* verarbeitete, den Fall der Byzantiner als selbstverschuldet an.<sup>354</sup> Daneben bereisten Italiener den Orient auch in diplomatischen Missionen und zur Spionage, wie der Florentiner Kaufmann Benedetto Dei, der für seine Heimatstadt Kontakte zu den islamischen Herrschern knüpfte.<sup>355</sup>

Abgesehen von den Migrationsbiographien, des Transfers geistiger Güter wie den Reliquien und Büchern gab es im Quattrocento auch einen regen Austausch in der Sachkultur des mediterranen Raumes. Der Handel und diplomatische Geschenke führten dem Habitus der jeweiligen Oberschicht fremde Elemente zu.<sup>356</sup>

---

<sup>350</sup> GEANAKOPLOS 1976, S. 127f.; WILSON 1992a.

<sup>351</sup> HARRIS 2002: „An exclusive emphasis on Bessarion and the other high-profile scholars like Chryssoloras and Argyropoulos would be to ignore the vast number of lesser-known individuals who made a significant contribution to the spread of a knowledge of classical Greek in Italy.“ Gerade diese Gewichtung hat jedoch die ältere Forschung bestimmt. So bewirken die zahlreichen Studien zu Bessarion einen Halo-Effekt, der andere Migranten aus dem Blickfeld geraten lässt. Wiederum Harris: „The traditional picture of the Byzantine exiles in fifteenth-century Italy, as painted by Gibbon, does represent something of an exaggeration. [...] and stresses the role of a small number of individuals. At the same time, it underestimates the role of the army of obscure Greek scribes and printers who did so much to bring about the multiplication of the necessary texts, and forgets that the scholars were part of a wider influx of refugees, many of whom were involved in no literary activity whatsoever.“

<sup>352</sup> MCGEE/LONG 2009. Michael war *homo de conseio* und *armirao*, also in den höchsten Ämtern, die ohne Adel zu erreichen waren. Seine griechische Abkunft bringt er durch das in lateinische Schrift transkribierte griechische Gedicht zum Ausdruck.

<sup>353</sup> So z.B. Gregorio Tifernate (1414– n. 1462) aus Città di Castello, der bei Plethon in Mistra studiert haben soll und 1458 an die Sorbonne gerufen wurde, um Griechisch zu lehren (HANKINS 1990, Bd. II, S. 436), und der Theologe Giovanni Gatti (um 1420 – 1484) aus Messina, der 1459 auf Chios griechisch lernte. MONFASANI 2004, Nr. VII, S. 1317.

<sup>354</sup> BISAHA 2004, S. 132.

<sup>355</sup> KAMMERER-GROTHAUS 2005, S. 254f.

<sup>356</sup> So verweist Tafur auf „de brocados de Italia“ in der Gewandung der Türken. TAFUR 1874, S. 154. Zu diesem und dem umgekehrten Weg sind die Ergebnisse der Tagung „Gabe, Ware, Diebesgut. Zirkulation und Rezeption islamischer Kunstgegenstände in Italien und der mediterranen Welt, 1250–1500“ (10.–12.03.2006 am Kunsthistorischen Institut in Florenz, Max-Planck-Institut) abzuwarten.

### 3.2 Nescio quae potior huic fuerit patria. Gelebte Differenz

Die Situation der griechischen Migranten in Italien ist von Jonathan Harris und in Einzelstudien bereits ausführlich untersucht worden,<sup>357</sup> sodass ich hier nur kurz auf ihre Lage innerhalb des Untersuchungszeitraums eingehen und die Semantiken und Phänomene von Inklusion und Exklusion besonders herausstellen möchte. Die Forschung konzentrierte sich lange auf die gelehrten Byzantiner, die als Sprach- und Universitätslehrer sowie als Übersetzer nach Italien kamen, und problematisierte stets ihre schwierige Position innerhalb der Humanistenzirkel.<sup>358</sup> Diese Lamenti sind teilweise topisch, können aber auch auf die faktisch schlechten Lebensbedingungen und Ausgrenzungen rekurrieren.<sup>359</sup>

Neben Bessarion, der trotz seiner unbestreitbaren Kompetenzen doch auch eine Art pro forma Stelle an der Kurie einnahm, wurde Johannes Argyropoulos aus Konstantinopel am ehesten in eine italienische Gesellschaft inkludiert. Er konnte sich nicht nur außerordentlich lange am *studio* in Florenz halten, sondern bezog auch ein ungewöhnlich hohes Gehalt, wurde in Florenz eingebürgert und erhielt Steuererleichterung.<sup>360</sup> Diese Teilhabe in der Kommune lässt auch eine Aufnahme in bildliche Repräsentationen wahrscheinlicher werden. Doch die von der Forschung bislang besonders für das Werk Ghirlandaios vorgeschlagenen Identifikationen können kaum überzeugen (Abb. 43, 44).<sup>361</sup>

Schwierigere Lebensumstände als Johannes Argyropoulos hatten Theodoros Gaza und Georgios Trapezuntios. Gaza klagte: „Ich bin wegen der Armut ein Heimatloser und Fremder im Leben“. <sup>362</sup> Sie waren zwischen mehr oder weniger einträglichen Stellen immer wieder von Armut bedroht. Allerdings ist dies nicht nur das Schicksal migrierter Gelehrter, sondern gleichsam ein Problem vieler italienischer Scholaren. Bei beiden Gruppen ist zudem schwer zu bestimmen, wie existentiell die Armut beziehungsweise wie hoch das Statusdenken, der Betroffenen war und welche rhetorischen

---

<sup>357</sup> Mohler 1920, Monfasani 1976, Harris 1995, Monfasani 1995, Monfasani 2004.

<sup>358</sup> Prägnante Formulierung unter vielen: „Dem lateinischen Wesen ewig fremd, seufzten sie nach den Gestaden des Bosporus, wo für sie das Paradies, aber leider in der Gewalt türkischer Paschas lag.“ GREGOROVIVS 1988, Bd. 3, S. 261.

<sup>359</sup> „Außer Bessarion und Isidor von Kiev konnte keiner dieser Emigranten ein Leben ohne materielle Not führen. Das in Humanistenzirkeln geläufige Wort von den ‚graeculi esurientes‘ kennzeichnet ihre Situation.“ BINNER 1981, S. 17.

<sup>360</sup> Vgl. DAVIES 1998, S. 121 und S. 186–187; Argyropoulos standen in den Sechziger Jahren hindurch offenbar durchgehend 400 fl., Cristoforo Landino bspw. verdiente in diesem Zeitraum 100, 150 und 200 fl. GLOWOTZ 2006 weist allerdings auf die Unterschiede bei der Dotierung der Fächer: im italienischen Vergleich erhielten die philosophischen mehr Gehalt als die Humaniora Lehrstühle (S. 253).

<sup>361</sup> HATFIELD 1976, S. 90, Anm. 78; STEINMANN 1901, S. 385f. Für eine Identifikation des bärtigen Manns im Zentrum des Ausschnitts als Argyropoulos sprechen eben der Bart, das geknöpfte Gewand und der Hut. Ein ähnliches Porträt zeigt auch Paolo Giovio (Abb. 54) in seiner *Elogia virorum literis illustrium*, GIOVIO 1577, S. 34. Siehe dazu auch den Exkurs ( Kap. II.2.2.1).

<sup>362</sup> MOHLER 1967a, Bd. III, S. 584; zit. n. BINNER 1981, S. 17. Auf der Suche nach Aufgaben plante Georgios u.a. eine Geschichte des Florentinums zu verfassen, MONFASANI 1976, S. 174.

Übertreibungen gerade in den Bettelbriefen abgezogen werden müssen, um die eigentlichen Lebensbedingungen abschätzen zu können.

Georg von Trapezunt gelang es nicht, sich dauerhaft an der Kurie zu halten, dies lag an der Unzufriedenheit gegenüber seinem Amalgest-Kommentar und seinem möglicherweise wirklich ‚schwierigen Charakter‘.<sup>363</sup> Es stellt sich aber die Frage, ob die berühmte Rauferei mit Poggio Bracciolini am 4. Mai 1452 und deren für Georg fatalen Folgen nur durch das Zusammenprallen zweier immer wieder als reizbar beschriebenen Charakteren verstanden werden muss oder ob darin nicht auch eine fremdenfeindliche Handlung gesehen werden kann.<sup>364</sup> Zunächst ist mir keine andere körperliche Auseinandersetzung zwischen Gelehrten bekannt, obgleich kapitalere Angriffe über Mittelsmänner öfter versucht oder kolportiert wurden. Ob die kulturelle Differenz diese Tätlichkeiten befördert hat oder ob der Konflikt auch mit einem Landsmann möglich gewesen wäre, erschließt sich nicht aus dem Zusammenhang. Die Zeugen der Schlägerei empfanden diese jedenfalls als unschicklich. Dass Poggio den Griechen der Lüge bezichtigt, erscheint in der Logik der Vorgeschichte nachvollziehbar und wirkt dennoch topisch.

Sichtbarer wird die Differenz der beiden Kontrahenten jedoch in den Sanktionen. Georgios wird ungehört inhaftiert und nur, indem er sich bei seinem Gegner entschuldigt, kommt er auf freien Fuß.<sup>365</sup> Sein Versuch beim Papst nach vierzig Tagen wieder vorstellig zu werden, führt zu seiner Vertreibung von der Kurie. Unabhängig von Charakter, Ansehen und Hierarchie scheint sich der Migrant in einer stets prekäreren Position mit großen Ausschlussrisiken befunden zu haben.

Die byzantinischen Gelehrten waren Übersetzer der alten griechischen Kultur, hatten ihre Funktion damit vor allem als Medium. Dadurch wurden sie als Person kaum relevant und somit auch wenig in der Kunst des Quattrocento repräsentiert. Erst spätere Gelehrtenbiographien, besonders Paolo Giovios *Elogia virorum literis illustrium*, versuchten deren Persönlichkeit zu rekonstruieren und prägen deren Bild bis heute.<sup>366</sup>

Neben einer anekdotenreichen Lebensbeschreibung von Argyropoulos überliefert Paolo Giovio auch Johannes Laskaris Epigramm für seinen Vorgänger, in dem er schrieb, dass er nicht wisse, welches Land eher sein Vaterland gewesen sei: „[N]escio quae

---

<sup>363</sup> Georg Voigt urteilte wie so oft hart: „er war ein allzu unerträglicher Mensch“, VOIGT 1960, Bd. I, S. 367. MONFASANI 1976 unterstreicht, dass die Gunst des Papstes nicht, wie lange behauptet, durch mangelhafte Übersetzungsarbeit, sondern eben durch die von Iacobos Cremonensis kritisierte Kommentierung entstand, S. 112.

<sup>364</sup> WALSER 1974, S. 268–270, S. 501, Nr. 64; MONFASANI 1976, S. 109f. Beide gehen auf die Berichte durch Lorenzo Valla und Georg selbst ein.

<sup>365</sup> Die Entschuldigung bei WALSER 1974, S. 501, Nr. 64. MONFASANI 1976, S. 110f.

<sup>366</sup> GIOVIO 1577. Siehe den Exkurs zu diesem Werk (Kap. II.2.2.1). Durch Wikipedia und andere Internetplattformen werden die posthumen und unsicheren Porträts wieder verstärkt und unreflektiert zur Illustration der biographischen Abrisse verwendet.

potior huic fuerit patria“. Diese Frage scheint weniger ein Identitätsproblem zu formulieren als die gelungene Inklusion dieses Griechen herauszustellen.<sup>367</sup>

### 3.3 Exkurs: Georgios Gemistos Plethon und Ferrara

Wie bereits erwähnt ist Plethons Wirkung auf die italienische Renaissance in der Philosophiegeschichte lange als maßgeblich eingestuft worden. Diese Einschätzung wurde erst in neueren Arbeiten relativiert.<sup>368</sup> Plethon wird in den oben angeführten Quellen aus den Konzilsjahren quasi nicht erwähnt, auch Korrespondenzen von Lateinern mit ihm oder über ihn sind kaum feststellbar.<sup>369</sup>

Dennoch darf seine Bedeutung für den Kulturtransfer von Ost nach West im Allgemeinen nicht völlig ausgeblendet werden, wofür auch die jüngere Literatur eintritt.<sup>370</sup> Sein durch pagane Götternamen veranschaulichter Neoplatonismus und seine in Italien verfasste Verteidigung Platons bieten auffällige Anknüpfungspunkte für den Humanismus und die Kunst der Frührenaissance, deren Reflexionen hier exemplarisch sondiert werden sollen.

Francesco Filelfo begegnete Plethon in Bologna auf dem Rückweg vom Unionskonzil, das er frühzeitig verließ, und Ciriaco d’Ancona traf ihn nach ihrer sehr wahrscheinlichen Begegnung in Ferrara/Florenz nochmals 1447 in der Morea.<sup>371</sup> In seinen Schriften erwähnt er lediglich drei italienische Gelehrte, von denen Paolo Toscanelli hervorzuheben ist, da Plethon über diesen Weg eine Mithilfe an der Entdeckung Amerikas zugeschrieben wurde.<sup>372</sup> Begegnungen mit Aeneas Silvius Piccolomini, Guarino Veronese und anderen Humanisten auf dem Konzil sind

---

<sup>367</sup> Die Bewertung Argyropoulos durch Giovio selbst fällt hingegen eher negativ aus. Vornehmlich nutzt er den Raum um Theodor Gazas Charakter über dessen Vitenbeschreibung hinaus zu loben.

<sup>368</sup> HANKINS 1990, Bd. I, S. 193–208, und Bd. II, App. 12 *Pletho’s Influence in the Later Quattrocento*, S. 436–440, die abschließende These ist, dass der italienische Humanismus zu Plethons Lebzeiten noch nicht bereit für die Rezeption des Neoplatonismus war, so dass Bessarion dessen eigentlicher Vermittler wurde (S. 440).

<sup>369</sup> „The few traces we have of Pletho in the works of Latin humanists do not license us to suppose that he was for them anything but a shadowy and enigmatic presence.“ HANKINS 1990, Bd. II, S. 438.

<sup>370</sup> In Vielem überholt MASAI 1956. BLUM 2005 (mit ausführlicher Bibliographie); BERGER 2006; HOFFMANN 2007, S. 51–77. Weiterhin ergiebig sind die Monographien von WOODHOUSE 1986; PLETHO 1988.

<sup>371</sup> BODNAR/FOSS 2003, S. 298f.; über deren gemeinsame Textarbeit BODNAR 1960, S. 61f. und PONTANI 1994, S. 93–102.

<sup>372</sup> ANASTOS 1953. Dabei wird angenommen, dass Plethon den Mathematiker von Ptolomäus auf Strabon verweist, was zu neuen Einschätzungen des Erdradius führt, wie sie Toscanelli Kolumbus brieflich mitteilt. Bemerkenswert ist hier allerdings auch, dass die erste Straboübersetzung von Guarino da Verona in Ferrara besorgt wurde, also auf denselben Hinweis Plethons hin entstanden sein könnte, wie Pistilli (*Guarini, Guarino*; DBI) vermutet. Vgl. auch WOODHOUSE 1986, S. 161. Die beiden anderen Gesprächspartner sind Ugo Benzi und Pietro Vitali aus Kalabrien.

anzunehmen.<sup>373</sup> Als ‚Relaisstation‘ für plethonische Ideen sind Venedig und dessen Besitzungen in Griechenland, namentlich auf Kreta, benannt worden.<sup>374</sup>

Die wenigen Notizen über Plethon und das Gewicht, das Ficinos Entstehungsgeschichte der platonischen Akademie zugemessen wird, hat zu einigen Mystifikationen geführt. Dennoch muss konstatiert werden, dass, obgleich es unwahrscheinlich ist, in den Vorträgen des Griechen die einzige Anregung für Cosimo de' Medicis umfangreiches Übersetzungsprojekt zu sehen, es jedoch bemerkenswert ist, dass Ficino dies in den 1480er Jahren behaupten konnte. Es hat also zumindest eine gewisse Erinnerung an den Besuch des Philosophen gegeben, auf die sich Ficino beziehen konnte.<sup>375</sup>

Die Spekulationen der älteren Forschung über Plethons Wirken sind Resultat einer zu geradlinigen Einflussgeschichte, die das Wissen wie einen Staffelnstab durch prominente Hände gehen sieht. Diese Auffassung erkennt, wie schwierig es für die Akteure war, den kongenialen Gesprächspartner durch Restriktionen wie Sprache, Zeremoniell, Hierarchie oder auch durch mangelnde Kenntnis der fremden Kultur zu finden.<sup>376</sup> Wenn es dennoch zu einem Austausch gekommen ist, bleibt fraglich, ob die Florentiner Humanisten die byzantinischen Vermittler von antikem Wissen und philosophischen Anregungen überhaupt in ihren Schriften zitiert hätten oder direkt *ad fontes* fortgeschritten wären und den Übermittler übergangen hätten.<sup>377</sup> Den privaten Umgang von Griechen und Lateinern in Form von Abendeinladungen zum Beispiel durch Kardinal Cesarini versuchte der ökumenische Patriarch zu unterbinden.<sup>378</sup> Wie in den theologischen Diskussionen des Konzils werden auch im humanistischen Bereich die Vorurteile und der offene Antagonismus die Kommunikation nicht erleichtert haben. Möglich ist jedoch auch, dass es statt eines produktiven Austauschs nur

---

<sup>373</sup> Hankins liefert eine ganze Liste an zugeschriebenen Kontakten: Enea Sylvio Piccolomini, Nikolaus von Kues, Lapo da Castiglionchio, Giovanni Tortelli, Poggio, Aurispa, Leon Battista Alberti und Traversari. HANKINS 1990, Bd. II, S. 437f.; die um Angelo Camillo Decembrio ergänzt werden kann, der zu diesem Zeitpunkt bei Ugo Benzi (dem nachgewiesenen Gesprächspartner Plethons) und Guarino da Verona, der ebenfalls hinzuzufügen ist, studierte und 1467 auf den ersten Griechischlehrstuhl nach Perugia berufen wurde.

<sup>374</sup> BEYER 1994 untersucht dies für den gelehrten venezianischen Patrizier Lauro Quirini, der sich auf Kreta niederließ. GEANAKOPOLOS 1966, S. 139–164. Zu Relaisstation als Beschreibung für Transferprozesse ROECK 2004, S. 11.

<sup>375</sup> Siehe auch zur weniger besprochenen zweiten Nennung von Plethon bei Ficino BLUM 2005, S. 126f.

<sup>376</sup> Ein weiterer Punkt ist die verfügbare Zeit – Guarino und Traversari beklagen, dass sie Tag und Nacht für das Konzil beschäftigt seien; PASTOR 1923, S. 326; STINGER 1977, S. 221. Zur Sprache vgl. WOODHOUSE 1986, S. 165f.

<sup>377</sup> So ist es erstaunlich, dass Poggio, dem das Werk Platons schon zuvor durch die Übersetzungen und Bemühungen seines Umfelds begegnet sein mag, erst in einem Dialog aus dem Frühjahr 1440 den vor dem Konzil verstorbenen Niccoli als emsigen Fürsprecher der platonischen Position gegen den aristotelisch argumentierenden Lorenzo de Medici auftreten lässt. POGGIO 1964, Bd. 1 [*De nobilitate*], S. 79–83. Möglicherweise soll gerade die Rückdatierung und die posthume Platonisierung Niccolis den durch Konzilsbegegnungen erfolgten Impuls verschleiern. Ähnlich verdächtig erscheint die oben bereits angesprochene Andeutung von Nikolaus von Kues zu seiner Inspiration auf der Überfahrt von Byzanz nach Venedig, vgl. Kap. I.1.3 *Das Konzil als Erfolgsgeschichte*.

<sup>378</sup> HOFMANN 1937, S. 407, 410; SYROPOULOS 1971, Bd. V, Kap. 2, 3, S. 258f.

polemische Schaugefechte gab, die allerdings durchaus beide Kulturen irritieren konnten.

Die bekannteste Auseinandersetzung dieser Art, soll in Ferrara im Hause des sienesischen Arztes und Humanisten Ugo Benzi im Beisein der Este abgehalten worden sein.<sup>379</sup> Nach den *Commentarii Enea Silvio Piccolominis* hat sein Landsmann die Fremden an Gelehrsamkeit klar besiegt. Auch wenn der spätere Papst in seinen *Commentarii* einen Primat lateinischer Bildung feststellen wollte, hat der aristotelische Arzt auf Plethon offenbar einen bleibenden Eindruck hinterlassen, denn Ugo Benzi gehört auch zu den Namen, die Plethon erinnert. Ob die Griechen wiederum für den estensischen Leibarzt und Borso d'Este 1439 auf ihrer Reise zu den Bädern von Petrioli südlich von Siena noch ein Thema waren oder ob sie in Florenz Station machten, kann nur vermutet werden. Möglichkeiten zum Austausch und zur Reflexion mit und über die Byzantiner hat es jedenfalls einige gegeben. Die aus den Gastmählern resultierenden literarischen Diskussionen, zu denen Plethos *De differentiis Platonis et Aristotelis*<sup>380</sup> und dessen Reaktionen gezählt werden können, wurden dann aber bezeichnenderweise wieder vorwiegend innerhalb des eigenen Milieus geführt.

Nach eigener Aussage schrieb Plethon diese Schrift auf dem Krankenbett in Florenz im Frühjahr 1439 nieder.<sup>381</sup> Dass der aktuelle Anlass sein Zusammenprall mit dem westlichen Diskurs war, der sich neben den seltenen Symposien auch auf den Konzilssitzungen ergab, zeigt sich bereits in den ersten Sätzen der Gelegenheitsschrift.<sup>382</sup> Plethon wirft den Aristotelikern nicht nur vor, den falschen Philosophen zu nobilitieren, sondern auch einer prekären Traditionslinie über Averroes aufzusitzen und sich über die Vorfahren erheben zu wollen. Seine darin anklingende latinophobe Haltung lässt zunächst erwarten, dass er kaum das Gespräch mit den westlichen Gelehrten gesucht hat. Dabei darf jedoch nicht übersehen werden, dass er zu seinem harschen Befund und dem Bedürfnis, Platon zu verteidigen, erst durch seine nun fast einjährige Auseinandersetzung mit den Lateinern gekommen war und er einer dem Platonismus aufgeschlossenen Minorität offen gegenüberstand. In seiner scharfzüngigen Antwort auf eine Invektive des Scholarius gegen seine *De differentiis* verteidigt Plethon seine westlichen Gesprächspartner vehement.<sup>383</sup>

---

<sup>379</sup> Siehe WOODHOUSE 1986, S. 148f. Sicher ist die Teilnahme an zwei Gastmählern bei Kardinal Cesarini. Über das beim Leibarzt Benzi veranstaltete Symposion berichtet dessen Sohn und Piccolomini. Vgl. auch LOCKWOOD 1951 und SETTON 1978, S. 62.

<sup>380</sup> CASSIRER 1999, S. 67: „Nicht um einen Kampf abstrakter philosophischer Lehren handelt es sich hier, sondern um den Kulturgegensatz zwischen Hellenismus und christlichem Mittelalter.“

<sup>381</sup> PLETHO 1988, S. 20.

<sup>382</sup> „Our ancestors, both Hellenes and Romans, esteemed Plato much more highly than Aristotle. But most people today, especially in the West, who regard themselves as more knowledgeable than their predecessors, admire Aristotle more than Plato.“ Zit. n. WOODHOUSE 1986, S. 192.

<sup>383</sup> Rhetorisch nutzt er diese vornehmlich um seinen Kontrahenten herabzusetzen, doch seine Ausführungen scheinen ein differenziertes Bild der westlichen Gelehrten zu ergeben und persönliche Kontakte nachzuweisen, WOODHOUSE 1986, S. 166f.



Christopher M. Woodhouse und James Hankins haben eine polemische Passage des Scholarius aufgegriffen, die indirekt Auskunft über die Begegnungen Plethons in Italien gibt.<sup>384</sup> Dabei ist schwer zu entscheiden, wie viel Substanz die Rhetorik des Scholarius besitzt. Doch seine Invektive könnte mehr historischen Inhalt besitzen, als die leeren panegyrischen Formeln, mit denen die lateinischen Humanisten ‚berühmte Männer‘ preisen. Zunächst teilt er mit, dass sich viele um Plethon gedrängt haben, was zumindest quantitativ einige Kontakte beweist. Er mokiert dann die mangelnden Philosophiekenntnisse der Zuhörer, die eher an Homer, Vergil, Cicero und Demosthenes interessiert seien, was die Begegnungen auch qualitativ interessanter werden lässt, denn dies waren eindeutig Autoren, die das Hauptinteresse des Frühhumanismus repräsentierten.

Scholarius behauptet zudem, die Zuhörer Plethons verstünden soviel von Philosophie wie dieser vom Tanzen. Aus der rhetorischen Figur kann gefolgert werden, dass Plethon sich in der Philosophie auskennt, aber nicht tanzen kann, während seine Zuhörer nichts von der Philosophie verstehen, aber offenbar vom Tanzen. Damit würde ex negativo eine Fähigkeit angesprochen, die eng mit der höfischen Gesellschaft verknüpft ist. Durch diese Lesart ergibt sich ein größerer und anderer Adressatenkreis für die Rezeption plethonischer Ideen.

Plethon war ein vielseitiger Autor und verfasste einige Schriften, die sich dezidiert mit staatlichen Angelegenheiten befassten, und den entsprechenden Fürsten direkt gewidmet waren. Seine Teilnahme als Laie am Konzil beweist zudem seine Nähe zum kaiserlichen Hof. Statt sich in Ferrara und Florenz nur mit den Sekretären oder Kanzlern auseinandersetzen zu müssen, hatte er sicherlich Zugang zu den Regenten selbst. Da die Forschung jedoch dazu neigt, enge florentinische Zirkel und die Kurialen als Speerspitze des Humanismus zu fokussieren, bleiben Umwege, die der Kulturtransfer genommen haben mag, unbeobachtet. Die Sphäre der Höfe erscheint hier naheliegend. Plethons durch Selbstzeugnisse belegten Gesprächspartner Francesco Filelfo und Ciriaco d’Ancona werden von den florentinischen Gelehrten ebenfalls wenig erwähnt oder nur gescholten, während sie an den italienischen Höfen respektvoll empfangen wurden.<sup>385</sup> Gerade durch diese Vermittler griechischer Kultur und die nach Italien migrierten Schüler des Philosophen, wird er in Erinnerung geblieben und seine Ideen verbreitet worden sein.

Die Frage nach einem Einfluss von Plethon auf den ferraresischen Hof oder auf Rimini sollte anders gestellt werden, indem nicht nur nach einer direkten und zwangsweise textlichen Reflexion prominenter Humanisten gesucht wird, sondern andere Rezipientengruppen und Repräsentationsformen geprüft werden. Wer konnte von den philosophischen Grundideen Plethons profitieren?

---

<sup>384</sup> WOODHOUSE 1986, S. 166; HANKINS 1990, Bd. I, S. 194.

<sup>385</sup> So ist es auch kein Zufall, dass die letzten Nachrichten von Ciriaco d’Ancona einen Besuch bei Leonello d’Este und dessen Sammlung von Niederländern beschreiben.

Die neoplatonische Ordnung der Welt in eine hierarchische Stufenleiter,<sup>386</sup> ein stringenter Determinismus<sup>387</sup> und eine abstrakte Rückorientierung an die heidnischen Gottheiten<sup>388</sup> waren für große Teile der italienischen Gelehrtenkultur zum Zeitpunkt des Konzils kaum annehmbar. In jeder Beziehung entgegen kam diese Ansicht jedoch den Astrologen, die in Ferrara sowohl am Hof als auch an der Universität eine bedeutende Position einnahmen. Sie erhielten dadurch eine philosophische Grundlage, die weit über den bloßen „Namensfetischismus“ hinausgeht.<sup>389</sup> Neoplatonismus und Astrologie sind zur Jahrhundertmitte des Quattrocento so eng verbunden, dass sich Marsilio Ficino kaum von Letzterer ablösen kann.<sup>390</sup>

Auch der Herzog Borso d'Este konnte von Plethons Philosophie profitieren. Himmlische Hierarchie, Determinismus und platonische Staatstheorie untermauern seine Legitimität. Sie bildet, wenn auch nur allegorisch, eine heidnische Gegenwelt, die subversiv gegen die christliche Ordnung gestellt war und damit gut zu den Emanzipationsversuchen und Provokationen passte, die Borso gegenüber dem Papst vollzog.

Plethon, der sicherlich Cosimo de' Medici und bewiesenermaßen Sigismondo Malatesta beeindruckt hat, wird auch dem jungen Borso d'Este aufgefallen sein.<sup>391</sup> Die opulente Beisetzung am Tempio Malatestiano im befreundeten Rimini, dessen Bildprogramm dem der *Sala dei Mesi* verwandt ist, könnte das Interesse am Philosophen erhöht haben.<sup>392</sup> Die Fresken des Palazzo Schifanoia, der mutmaßlichen Unterkunft Plethons während des Konzils, korrelieren mit den neoplatonischen Ideen des Besuchers. Dazu ist die deterministische Ausrichtung des Programms, das den Fürsten ganz unter göttlicher Führung repräsentiert, zu berücksichtigen.<sup>393</sup> Der dreistufige Aufbau in Götter, Sternzeichen/Dekane und Menschenwelt entspricht neoplatonischer und dezidiert plethonischer Auffassung (Abb. 45). Im oberen Feld triumphieren die Götter auf Festwagen umgeben von den Ihnen zugewiesenen Wesen

---

<sup>386</sup> PLETHO 1988, S. 94; BLUM/SEITTER 2005, S. 18.

<sup>387</sup> „Nein, es ist völlig klar, daß alles determiniert ist. Wenn nämlich irgendetwas von den Ereignissen ohne Bestimmung geschähe, dann muß es ohne eine Ursache geschehen sein, dann gäbe es also Ereignisse, die ein Werden ohne Ursache hätten.“ BLUM/SEITTER 2005, S. 13. „Alle zukünftigen Dinge und Ereignisse sind von Ewigkeit her vorherbestimmt und in eine Ordnung gebracht.“ PLETHO 1988, S. 81.

<sup>388</sup> So schreibt er in der Inhaltsangabe der Gesetze: „Hierin werden die Götter mit den bei den Griechen althergebrachten Namen benannt, aber mit dem Verständnis der Philosophie erklärt.“ PLETHO 1988, S. 7.

<sup>389</sup> „Astrologie ist im Grunde eben nichts anderes als auf die Zukunft projizierter Namensfetischismus.“ WARBURG 1998, S. 464.

<sup>390</sup> GARIN 1997.

<sup>391</sup> Für Sigismondos Offerten siehe WOODHOUSE 1986, S. 159f. Zu Cosimo de' Medici siehe Kap. I.1 *Der historische Kontext*.

<sup>392</sup> Gemeint sind die Relieffelder des Augustino di Duccio aus der Mitte der 1450er Jahre, in denen Planeten und Tierkreiszeichen in das enzyklopädische Gesamtprogramm der Kirche eingefasst sind. Siehe BLUME 2000, S. 143, und RICCI 1974.

<sup>393</sup> Siehe BELL 2009, wo ich die legitimatorische und astrologische Funktion des Freskos als Modell des ‚ferarresischen Kosmos‘ analysiert habe. Siehe insb. wegen exz. Abb. SETTIS [et al.] 2007.

und mythologischen Zusammenhängen. In der als kosmische Sphäre gegebenen dunkelblauen Mittelzone sind je drei Dekane über und neben die zwölf Sternzeichen des Zodiakus gestellt. Im unteren Bereich wird das ferraresische Hofleben in seinem ständigen Wechsel von Regierungsverpflichtungen und Jagd vorgeführt.

Der Determinismus Plethons knüpft sich eng an die antike Götterwelt: „Alle zukünftigen Dinge und Ereignisse sind von Ewigkeit her vorbestimmt und in eine Ordnung gebracht.“<sup>394</sup> Dies übernahm der allmächtige Zeus:

„Sodann müssen wir bekennen, daß die Götter Sorge tragen für unsere Belange, die einen unmittelbar, die anderen durch die Vermittlung untergeordneter Gottheiten, aber alle entsprechend der Satzung des Zeus, der alles lenkt und leitet.“<sup>395</sup>

Von den acht Göttern, die Plethon in den noch erhaltenen Teilen seiner Lehre zu philosophischen Begriffen systematisiert, hat nur Dionysos keine römische Entsprechung im Fresko. Die zwölf olympischen Götter des Göttermahls in der *Sala dei Mesi* gehen zwar klar auf Manilius zurück, doch schon bei den aus der arabischen Tradition kompilierten Dekangottheiten wird der eklektische Charakter des Programms erkennbar. Plethons Philosophie könnte folglich auf die Konzeption als metaphysischer Impuls oder Argument für ein astrologisches Weltbild gewirkt haben. Ähnlichkeiten ergeben sich in dem stufenartigen Aufbau des Universums. Unter dem Gottvater folgen bei den Hellenen Olympier und Titanen, darunter erscheinen Naturgottheiten. Zu ihnen gehören die Sterne und „das Geschlecht der Dämonen der Erde, das schon sehr nahe benachbart ist der menschlichen Natur.“<sup>396</sup> Die Verbindung zwischen olympischen Göttern und diesen erdnäheren Wesen, zu denen auch die Dekane zu zählen sind, liest sich bei Plethon so:

„[...] untereinander verkehren sie in freundschaftlicher Zuneigung und sind eines Sinnes; sie führen die geringeren und jüngeren Götter, diese aber folgen den älteren nach. So ist im Götterhimmel die höchste Fülle von guter Ordnung und echter Harmonie gegeben.“<sup>397</sup>

Diese göttliche *Eunomia* überträgt sich auf die Erde und sorgt dort für friedliches Zusammenleben der Menschen und Gesetzestreue im Staat. Die plethonische Philosophie behauptet, dass die Götter nichts Böses tun könnten, da sie über alles Vorwissen haben. Wenn sich allein dieses einfache Motto in Ferrara in den Kreisen, die auf ein deterministisches Weltbild angewiesen sind, festgesetzt hätte, würden damit einige Details in der *Sala dei Mesi* erklärt. Schon durch den Schild des Aeneas im Bildfeld des Vulkan (Abb. 46) zeigt sich, dass die Zukunftsschau eine besondere

---

<sup>394</sup> Zit. n. PLETHO 1988, S. 81, *Nomoi* II. 6.

<sup>395</sup> Ebd. S. 94.

<sup>396</sup> PLETHO 1988, S. 94.

<sup>397</sup> PLETHO 1988, S. 68.

Bedeutung einnimmt. Dort sind nicht nur die Wölfin und das antike Rom abgebildet, sondern eine über das augusteische Zeitalter hinausreichende Vorahnung der eigenen Gegenwart visualisiert, in der die Türme deutlich mit Kreuzen geschmückt sind.

Die Gleichgültigkeit der Götter gegenüber dem ihnen bekannten Schicksal durchzieht das obere Register. Der große Festzug läuft in einer ausgeglichenen Harmonie ab, die bei der Tatsache, dass geköpfte, kastrierte, raubende und ehebrechende Personen den Weg säumen, irritiert. Proserpina legt ihre Hand friedlich auf den Arm des Entführers, als ob sie schon den Kompromiss zwischen diesem und ihrer Mutter kenne.<sup>398</sup> Weder Vulkan noch die Ertappten verfallen in große Aufregung durch den entdeckten Ehebruch. Stets gütig, trotz oft bedrohlicher Aufmachung, blicken die Dekane. Diese *Eunomia* könnte auch der theatralischen Inszenierung von Mythologie in den real veranstalteten populistischen *trionfi* erwachsen sein und reicht daher nicht als Beweis für eine Verbindung mit Plethons Determinismusidee aus.

Borso, der in jedem Sternzeichenmonat gemäß der drei Dekane dreifach dargestellt zu sein scheint, erhält durch das Fresko und gegebenenfalls auch durch die Inschriftentafeln einen kleinteiligen Regierungsplan durch seine Hofastrologen.<sup>399</sup> Diese himmlische Ordnung unterstützt die Legitimität des Fürsten, die außerhalb der repräsentativen Konstruktion durchaus prekär war. Im Bild wird Borsos Macht in Einklang mit der göttlichen gezeigt.

Die Philosophie Plethons könnte, ohne die primären Quellen wie Manilius und die Dekanbücher zu ersetzen, eine aktuelle Position gebildet haben, die den Astrologen zupass kam.<sup>400</sup> Kirsten Lippincott sieht im dreistufigen Aufbau eine pythagoreische Auffassung, doch Plethon differenziert kaum zwischen Platon und Pythagoras und fühlt sich beiden gleichermaßen verpflichtet.<sup>401</sup>

Besonders zwei Aspekte sind dem Fresko und der Philosophie Plethons gemein: die olympischen Götter und der Determinismus. Seine Götterlehre unterscheidet sich klar von der astrologischen Auffassung des Mittelalters und steht mit ihrer klassischen

---

<sup>398</sup> Vgl. HANKINS 1990, Bd. I, S. 200: „The myth of Orpheus, the rape of Proserpina and the story of Adam and Eve are thus the same story; both of them contain hidden truths about the fixity of human destiny [...]“. Das Motiv kann nicht nur mit dem alljährlichen Abholen der Proserpina zum Herbstbeginn erklärt werden, da das Bildfeld auch die aufgeschreckten Ammen als Assistenzfiguren der originären Entführung zeigt. Siehe auch ANTON 1967 zur Entwicklung des Proserpinamotivs von der gewalttätigen Entführung zum Liebesraub als romantisches Motiv der Minneliteratur.

<sup>399</sup> BELL 2009, S. 9–15. Hofastrologen im Plural, da für das Programm der *Sala dei Mesi* sowohl Pietro Bono Avogaro und (später) Pellegrino Prisciani verantwortlich zu sein scheinen.

<sup>400</sup> Dies assoziiert anscheinend auch BERTOZZI 1999, S. 26.

<sup>401</sup> LIPPINCOTT 1987, S. 216. In den *Gesetzen* heißt es: „Mit [der Lehre des Zoroaster] stehen auch im Einklang die philosophischen Lehren des Pythagoras und des Platon, sie ist an Präzision allen anderen Lehren überlegen, überdies ist es noch eine von unseren Vorfahren übernommene und ererbte, also eine echt griechische Lehre.“, BLUM/SEITTER 2005, S. 21. Der Nachsatz belegt außerdem wie patriotisch Plethon seinen Neoplatonismus auslegt, was andeutet wie sehr seine Schrift *de differentiis* nicht nur Unterschiede zweier Autoren, sondern auch die Differenz zwischen Lateinern und Hellenen herausstellen möchte.

Prägung eher den *Astronomica* des Manilius nahe. Sie wird im Hauptwerk *Nomoi* zu einer eigenständigen Religion und Staatsform ausgeweitet.

Das Problem des Vergleichs liegt im fragmentarischen Zustand der beiden Werke. Im Palazzo Schifanoia fehlen zum Beispiel gerade die Felder von Poseidon und Hera, die eine wichtige Bedeutung in der Philosophie Plethons haben, während dessen Hauptwerk die *Nómoi* bis auf wenige Kapitel verloren ist. Statt einer direkten Anregung handelt es sich hier um eine Diffusion, durch welche neuplatonische Ideen spätbyzantinischer Provenienz nach Italien übermittelt wurden.<sup>402</sup> Als Mittelsmann böte sich zum Beispiel Theodoros von Gaza an, der zwischen 1446 und 1450 in Ferrara als Professor lehrte und sich um 1470 ausführlich mit kalendarischen Problemen beschäftigte, bei denen er oft auf die Ideen des Landsmanns zurückgriff.<sup>403</sup> Dies verwundert, weil er an anderer Stelle, im Streit um Aristoteles und Platon, als dessen Gegenspieler auftritt.<sup>404</sup> Die Bemühungen der beiden Griechen um eine Kalenderreform liegen vor den lateinischen Reformversuchen zu denen Papst Sixtus IV. Regiomontanus 1475 aufforderte, um die Unzulänglichkeit des julianischen Kalenders zu beheben.<sup>405</sup> Bessarion hatte Regiomontanus nach Ferrara entsandt, damit dieser sich dort weiterbilden konnte. Der griechische Kardinal und Schüler Plethons bietet sich durch seine astronomische und neuplatonische Bildung selbst an, Impulse für ein Weltbildmodell wie den Palazzo Schifanoia zu liefern.

Wenn Bessarion und Theodor von Gaza ebenfalls mit Ferrara verknüpft und auch Ciriaco d'Ancona als Vermittler zwischen Ost und West genannt wurden, ist schließlich auch auf Giovanni Aurispa hinzuweisen. Die Zahl der Akteure, von denen hier nur die bekanntesten genannt wurden, und die noch sehr unscharfen Biographien der an der Konzeption des Freskos beteiligten Gelehrten Pietro Bono Avogaro und Pellegrino Prisciani verdeutlichen, wie schwer hier eindeutige Zuschreibungen vorgenommen werden können. Aurispa, der in Ferrara über viele Jahrzehnte lebte, hatte ein großes Konvolut an griechischen Handschriften nach Italien eingeführt und besaß dadurch auch eine selten große und kaum beachtete Anzahl an platonischen und

---

<sup>402</sup> Zum Begriff nach wie vor KRISTELLER 1962.

<sup>403</sup> Siehe ANASTOS 1948, S. 190.

<sup>404</sup> Er wird jedoch von Bessarion um das Lektorat seiner *In Calumniatorem Platonis* gebeten. Und im Jahre 1469 lässt Gaza in einer lateinischen Aulus Gellius Ausgabe die erste vollständige griechische Seite drucken, indem er einen dort zitierten Abschnitt von Platons *Gorgias* entsprechend erweitert; BARM/HARLFINGER 1989, S. 17.

<sup>405</sup> Diese konnte jedoch durch den plötzlichen Tod des Astronomen erst unter Papst Gregor XIII. umgesetzt werden. Mit der massenhaften Verbreitung der gedruckten Kalender und den beschriebenen Reformversuchen stellt sich das Quattrocento auch als ein Jahrhundert der Entdeckung der Zeit dar. So sind die Fresken im Palazzo Schifanoia bei allen antiken Anleihen auch ein sehr aktuelles Programm. Es verfügt mit den Dekanen nicht nur über ein genaueres astrologisches Modell, sondern auch über eine höhere Taktung der Zeit als die herkömmlichen Zyklen lediglich mit Zodiakus. Plethon hatte einen universellen Anspruch und wollte daher in seiner neuen Religion auch einen eigenen Kalender präsentieren.

neuplatonischen Werken.<sup>406</sup> Nach seinem Tod 1459 wurde seine Sammlung verstreut, so dass im ferraresischen Milieu seit dem Konzil aus ganz verschiedenen Richtungen neuplatonische Ideen kursieren konnten. Dass diese von Astrologen und dem Fürsten kalkuliert aufgegriffen wurde, erscheint jedoch mehr als plausibel.<sup>407</sup> Die Kombination aus Neoplatonismus, Mythographie und Astrologie ergibt sich schließlich auch im Werk Ludovico Lazzarellis, der sein *De Gentilium Deorum Imaginibus* ursprünglich Borso d'Este zugedacht hatte.<sup>408</sup>

Die Parallelen zwischen plethonischem Neoplatonismus und der *Sala dei Mesi* beweisen also keine direkte Rezeption, obgleich diese nicht ausgeschlossen ist. Die Übereinstimmungen deuten an, dass im Ferrara der sechziger Jahre eine dem Neoplatonismus ebenso aufgeschlossene Atmosphäre herrschte wie zeitgleich im Florenz Marsilio Ficinos.<sup>409</sup> Die Hypothese ist über einem Desiderat konstruiert. Trotz der deutlichen Belebung der Forschungen zu Ferrara in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts ist die Geschichte des Humanismus zur Zeit Leonellos und Borsos – ausgenommen für Guarino da Verona – noch nicht geschrieben. Darüber hinaus wirft das ‚Phantom‘ Plethon auch die Frage auf, wie ein offenbar in großen Teilen mündlich vollzogener Kulturtransfer untersucht werden kann. Die auffälligen strukturellen Ähnlichkeit zwischen plethonischen Ideen und der Konzeption der Schifanoiafresken könnte hier eine Motivation sein, bisher wenig untersuchte Texte ferraresischer Provenienz bei philosophiegeschichtlichen Arbeiten zum Renaissanceplatonismus stärker mit einzubeziehen.

Innerhalb des Themas war der Exkurs ein exemplarischer Vorstoß, auf welche Weise sich ein Kulturtransfer oder besser – eine Diffusion von Ideen zwischen Byzanz und Italien in visuellen Repräsentationen jenseits der griechischen Bildfiguren manifestiert haben könnte. Wenn im Folgenden der byzantinische Habitus genauer analysiert wird, muss beachtet werden, dass auch der Neoplatonismus Teil dieses Konstruktes ist. Für Byzantiner und Lateiner gleichermaßen ist Platon weit mehr Grieche als Aristoteles.<sup>410</sup>

---

<sup>406</sup> SCHREINER 1994. Neben Aurispa sind auch andere berühmte Sammlungen zu nennen, die auch in Teilen nach Ferrara gelangten, beispielsweise Teile von Palla Strozzi's Bibliothek, zu der auch griechische Handschriften gehörten, vgl. GREGORY 1981. Zu den Beständen der Hofbibliothek BERTONI 1903.

<sup>407</sup> Darüberhinaus zeigt es eine sehr pragmatische Nutzung des Neoplatonismus zur politischen Repräsentation, die alles andere ist als Eskapismus, wie ihn GARIN 1994 postuliert (S. 96).

<sup>408</sup> LAZZARELLI 2006. Abzuwarten ist hier auch die Arbeit von Susanne Pollack zu den sogenannten *Tarocchi di Mantegna*, die neben aristotelischen Elementen auch platonische Ordnungen aufzuweisen scheinen.

<sup>409</sup> Und eben ohne „die übliche Verspätung zwischen Florenz, dem übrigen Italien und der restlichen Welt“, die Panofsky für Kunst und Neoplatonismus postuliert; PANOFSKY 2001, S. 195.

<sup>410</sup> Hingegen führt die westliche Privilegierung des Aristoteles zu Befremdung im Osten, wie der wütende Einwurf eines georgischen Gesandten auf dem Konzil belegt. SYROPOULOS 1971, Bd. IX, 28, S. 465.

#### ***4. Fazit. Die griechische Frage***

Das Konzil von Ferrara/Florenz war ein kirchengeschichtlich und politisch äußerst bedeutendes Ereignis. Die Textquellen unterstreichen dessen ‚internationalen‘ Charakter sowie die Fremdartigkeit der Teilnehmer und stellen starke Bezüge zur Antike her.<sup>411</sup> Das Ereignis selbst wird von italienischer Seite durchweg positiv bewertet. Dessen griechische Teilnehmer werden hingegen sehr unterschiedlich eingeschätzt und teilweise in einer Passage gleichzeitig respektvoll gelobt und spöttisch verachtet. Die Wertschätzung, die aus der Gleichstellung mit der Antike sowie möglicherweise auch durch das alte Kaisertum und die exotische Hofhaltung entsteht, wird durch Orientstereotype und spezifische Vorurteile gegenüber Griechen gebrochen, so dass von einer paradoxalen Repräsentation gesprochen werden kann.

Der Entscheidungsprozess über Inklusion und Exklusion stellte sich während des Konzils von Ferrara/Florenz im Rahmen der religiösen Zugehörigkeit. Das Auftreten der Griechen und die schwierigen Diskussionen bezeugen eine von beiden Seiten gepflegte Alterität. Habituell schien eine tiefe Kluft auf, durch die sich der alte Antagonismus bestätigte.<sup>412</sup> Die politische Situation forderte jedoch die Union mit der Ostkirche und mithin musste die Fremdheit zugunsten einer Einheit überwunden werden. Dies gelang mit einer einfachen Formel, die pointiert lautet: Vom Heiligen Geist inspirierte Kirchenväter können nur die Wahrheit verkünden, egal wie verschieden sie sich anhören mag.<sup>413</sup> Die Differenzen im Bekenntnis wurden durch göttliche Inspiration überwunden. Differenz ließ die römische Kirche jedoch in Form von Gewohnheiten zu, sodass die Fremdheit ein Reservat im Ritus behielt. Filaretos Bronzetür zeigt Fremde, die auch nach ihrer Union mit der lateinischen Kirche habituell Fremde bleiben, jedoch inkludierte Fremde.<sup>414</sup> Topographisch periphere christliche Gemeinschaften werden in Rom, das zum Zentrum der Christenheit stilisiert wird, repräsentiert, um die Größe der Kirche und ihren weltweiten Machtanspruch zu veranschaulichen. Auf ähnliche Weise wird die Fremdheit in der höfischen Repräsentation als exotisches Moment eingesetzt. Damit wird in den meisten Fällen freilich kein universeller Machtanspruch proklamiert, sondern eine höfische Pracht entfaltet und ein Netz an Verbindungen zu anderen Dynastien und Weltteilen illustriert oder suggeriert.

---

<sup>411</sup> Wenn im Folgenden von international oder Nationen gesprochen wird, geschieht dies im Sinne eines Nationenbegriffs vor dem Nationalstaat, wie er z.B. von ARMSTRONG 2008 formuliert wurde.

<sup>412</sup> LEHMANN 2009 sieht z.B. in den Rasuren für die lateinischen Kleriker eine bewusste Abgrenzung zu den Griechenbärten.

<sup>413</sup> MOHLER 1967a, S. 161. Der Heilige Geist, dessen Hervorgehen aus Vater (und Sohn) den Hauptstreitpunkt des Konzils bildete, wird somit letztlich zur Lösung.

<sup>414</sup> Ihre durch den fortdauernden griechischen Ritus aufrechterhaltene Fremdheit markiert sie als besondere Mitglieder, die dadurch auch besonderer Beachtung unterliegen bzw. genau kontrolliert werden können.

Die Akteure, die von der Kirchenunion profitieren konnten, unterstützten deren Wirkung durch Bildpropaganda. Dabei sind Filaretos Bronzetür und die goldene Schaumünze programmatische Repräsentationen des päpstlichen Erfolgs. Die Konzilsereignisse wurden in den Relieffeldern der Bronzetür zu einer propagandistisch eindeutigen Aussage im Bezug auf den päpstlichen Primat umgeformt. Die Union erscheint als *reductio* der Griechen in die römische Kirche und diese formuliert damit ihren universalen Machtanspruch.

Alle weiteren Werke, die an das Konzilsereignis anknüpfen sollen, sind schwieriger einzuordnen. In den Arbeiten Pisanellos, aber auch bei von ihm unabhängigen Künstlern entsteht der Palaiologostyp, der den byzantinischen Habitus im Bild maßgeblich bestimmt und innerhalb der Griechenikonographie zu einer eigenständigen Figur wird. Pisanellos Medaille und die damit in Verbindung stehenden Zeichnungen werden schon vor Abschluss der Union entstanden sein und scheinen nicht in die päpstliche Memorierung des Ereignisses zu passen. Ob es sich dabei um byzantinische Selbstrepräsentation, ferraresische oder florentinische Referenz an den Kaiser handelt, ist schwer zu entscheiden. Die Befunde sprechen jedoch dafür, dass damit Propaganda für den Kaiser gemacht werden sollte und er selbst oder sein Gefolge an der Konzeption beteiligt waren. Durch die griechische Schrift mit der korrekten Signatur des Palaiologen stellt sie in jedem Fall ein Dokument interkultureller Auseinandersetzung dar. Kunsthistorisch bedeutender als die Intention ist die Wirkung des Bildformulars, dessen ikonographische Expansion in den folgenden Teilen der Untersuchung analysiert werden soll.

In Ferrara und Florenz sind die Reminiszenzen an das Konzil weniger eindeutig als in der römischen Repräsentation. Dies kann in Ferrara mit dem Gefühl, nur eine Zwischenstation gewesen zu sein, zusammenhängen, während die Medici möglicherweise durch ihre eher indirekte Machtpolitik, den Erfolg weniger propagandistisch ausschalteten. Die Schwierigkeiten bei der Identifizierung von Griechen auf den Fresken Benozzo Gozzolis im Palazzo Medici-Riccardi könnten also auch aus der Zurückhaltung der Auftraggeber resultieren, ihre Rolle bei der Anwerbung des Konzils nicht ganz explizit herausstellen zu wollen.<sup>415</sup> Das oft auch mit dem Kongress von Mantua assoziierte Fresko, dass nach der Eroberung von Konstantinopel entstand, wirft Fragen nach dem Bedeutungswandel der Darstellungen von Byzantinern im Laufe ihrer wechselvollen Geschichte im Quattrocento auf. Warum sollten die Medici einen Kaiser memorieren, der nicht nur selbst längst verstorben war, sondern dessen Imperium zudem untergegangen war?

Die weite Verbreitung des Palaiologostyps in der Kunst und sein vielfältiger Einsatz als Rollenporträt mögen durch das Verschwinden der realen Instanz des oströmischen Kaisertums befördert worden sein. Das Motiv wurde weitgehend von seinem ursprünglichen engen Kontext, von der Person Johannes VIII., entkoppelt. Die

---

<sup>415</sup> Siehe zu Gozzolis Zug der Heiligen Drei Könige u.a. Kap. II.2.10 Fazit und Ausblick.



bildliche Fremdenkonjunktur scheint gleichzeitig mit den dramatischen Ereignissen in Byzanz und der steigenden Auseinandersetzung mit den Griechen und altgriechischer Literatur in Italien anzuwachsen und mit dem Zusammenbruch des Kaiserreichs und der italienischen Handelskolonien allmählich abzufallen. Der byzantinische Habitus, der im Folgenden genauer definiert werden soll, korrespondiert also mit der Aktualität der griechischen Fragen. Die Repräsentationen können durch die veränderten historischen Konstellationen ihre Konnotationen ändern, obgleich der byzantinische Habitus seine weitgehend kanonischen Formen, die im zweiten Teil der Untersuchung umschrieben werden sollen, während des Unionskonzils erhalten hat. Die damit verbundenen Labels und Stereotype waren jedoch schon lange zuvor präsent oder entstanden durch die engere Verbindung zur Antike, die den Byzantinern zugeschrieben wurde. Die positiven Effekte des Unionskonzils und die Antikenbegeisterung konnten die alten Stereotype jedoch nicht überwinden. Die eigentlichen Akteure des Konzils und auch die späteren Migranten, die bis auf wenige Ausnahmen für uns unsichtbar bleiben, scheinen mit dem immer autonomer werdenden Bildmotiv nur noch indirekt in Bezug zu stehen.

Die bis zum Ende des 15. Jahrhunderts andauernde Reproduktion und Variation des byzantinischen Habitus, der dann bezeichnenderweise von osmanischen Typen abgelöst wird, korrespondiert mit der Aufmerksamkeit, die aus Italien den Entwicklungen im ehemaligen byzantinischen Territorium entgegengebracht wurde und ist gleichsam Ausdruck des eigenen Selbstverständnisses. Denn in der Repräsentation des Fremden wird die eigene Rolle im weltpolitischen Zusammenhang abgebildet.

## II. Habitus und Label des Fremden

Wer durch die Beschäftigung mit den visuellen Repräsentationen des Konzils den byzantinischen Habitus kennengelernt hat, wird ihn in einer Vielzahl anderer Bilder identifizieren können. Dieses Erkennen bindet die Figuren unmittelbar an den Konzilskontext zurück und die Interpretation entwickelt sich zwangsläufig aus der Intention heraus, den Zusammenhang zwischen den Akteuren des Konzils und der jeweiligen Ikonographie zu erklären. Die folgenden Teile der Arbeit sollen dieser unmittelbaren Kontextualisierung entgegenwirken, indem zunächst der byzantinische Habitus als visuelles Konstrukt der italienischen Kunst auf seine Besonderheiten untersucht wird, um dann den Einsatz in den Ikonographien zu analysieren. Konkret lautet die Frage: Welche besonderen Merkmale grenzen die byzantinischen Bildfiguren von den Repräsentationen anderer Fremdengruppen oder Einheimischer ab?

Der Habitus unterscheidet sich in erster Linie durch die Art der Gewandung, doch es gibt weitere Anzeichen wie beispielsweise die Interaktion der Bildfiguren untereinander und die Illustration von Labeln, die den Byzantinern zugeschrieben wurden.<sup>416</sup> Durch diese Differenzmerkmale wird das umfangreiche Corpus in seinem relativ kanonischen Formenbestand umrissen. Das Konzil bildet den Auftakt für die massive Verbreitung des byzantinischen Habitus in der Kunst und wird auch der Ort sein, in dessen Umfeld die Motive geschaffen wurden. Allerdings leitet er sich nicht aus dem unmittelbaren Eindruck von der Konzilsdelegation ab, sondern aus der Verbindung von aktueller Wahrnehmung und dem Wissen, das im Fall dieser prominenten Fremdengruppe über Jahrhunderte tradiert wurde.

Bei der Analyse des konstruierten Habitus muss dessen natürliches Gegenüber mitgedacht werden. Gemeint ist der Habitus von Auftraggeber, Künstler und Rezipient.

„[Dabei] fungiert der Habitus als ‚System der organischen oder mentalen Dispositionen und der unbewussten Denk-, Wahrnehmungs- und Handlungsschemata‘. Andererseits ist er geprägt durch die soziale Lage der jeweiligen Akteure,“<sup>417</sup>

---

<sup>416</sup> Angelehnt an den labeling-approach u.a. von BECKER 1981 soll es hier also nicht um den Fremden gehen, sondern um das, was ihn in der gesellschaftlichen Interaktion dazu macht. Im Gegensatz zu STRICKLAND 2003 wird jedoch nicht nur der pejorative Fall von ‚misrepresentation‘ und ‚making of monsters‘ beachtet werden, sondern auch die neutrale oder positive Repräsentation der Byzantiner. In diesem Zusammenhang lässt auch die kurze Diskussion der Ansätze bei STIKSRUD 1992 die aus dem Etikettierungsansatz erwachsenden Begriffe Stigma, Pawns und Attribution eher als Verengung der ursprünglichen Theorie erscheinen. Im Folgenden wird der ursprüngliche und neutralere Begriff Label bzw. dessen Übersetzung Etikett verwendet; vgl. BELL 2010.

<sup>417</sup> BURKARD 2006, S. 98 – Bourdieu zitierend. Michel Burkard stellt in seiner Untersuchung zur Rezeption von Fotografien grundlegende theoretische Überlegungen zum Zusammenhang von Bild und Habitus an. Siehe BOURDIEU 2006.

die in der Renaissance in hohem Maße von der Zugehörigkeit in Stände, Parteiungen und Kommunen abhängt. Durch ihren Habitus stehen die italienischen Akteure in unterschiedlicher Distanz zu den Bildfiguren. Die Relationalität von Fremdheit würde erst deutlich, wenn die habituelle Nähe zwischen dem Heiligen Bernhardin von Siena, dem Humanisten Francesco Filelfo und dem Herzog Borso d'Este zum Palaiologostyp visualisiert werden könnte.

### ***1. At cetera Graius. Identifikation des Fremden***

Eine methodische Frage dieser Arbeit ist gleichsam eine künstlerische und soziologische: Wie wird der Fremde erkannt beziehungsweise erkennbar? Während wir unsicher darüber sein müssen, wie die Fremdwahrnehmung des Quattrocento war und ob unterschiedliche Gruppen überhaupt durch das gegenwärtige kostümgeschichtliche Wissen auseinandergehalten werden können, musste sich auch der Künstler fragen, wie er Identifizierbarkeit gewährleisten konnte.<sup>418</sup> Dabei verfuhr er meist akkumulativ und tendenziell übertreibend, indem er viele Merkmale und Label kombinierte beziehungsweise explizit hervorhob. Meist ging es nicht nur um die Zuschreibung zu einer Fremdengruppe, sondern auch um das Herausstellen ihrer Alterität.<sup>419</sup> Bevor die kunsthistorischen und kunstpraktischen Detailfragen erörtert werden, soll das soziologische Problem der Fremdheit und deren Identifikation an zwei Beispielen angerissen werden. Bewusst stammt die erste Situation aus der Antike, da deren Wissen im Quattrocento wieder auf besondere Weise aktuell wurde.<sup>420</sup> Die Trojaner begegnen auf Sizilien dem von Odysseus zurückgelassenen Achämenides:

„cum subito e silvis macie confecta suprema  
ignoti nova forma viri miserandaque cultu  
procedit supplexque manus ad litora tendit.  
respicimus. dira inlucies immissaque barba,

---

<sup>418</sup> „Das Problem ist, den Fremden mit bildnerischen Mitteln auf Distanz zu bringen, das Fremde ‚befremdlich‘ darzustellen: Gesichtsfarbe, ein auffallender Hut, kuriozes Schuhwerk; ausladende Gestik, oder ein markanter Kontrapost, dessen Beinstellung (schon bei der Darstellung heidnischer Statuen) als unnatürlich empfunden wurde, und anderes mehr.“, ESCH 2010, S. 52.

<sup>419</sup> Mit Stuart Hall ließe sich auch hier sagen: „Wir können nicht anders, als Bilder dieser Art als Aussagen nicht nur über Menschen oder Ereignisse, sondern auch über ihre ‚Andersheit‘, ihre ‚Differenz‘, zu lesen. ‚Differenz‘ ist kenntlich gemacht worden. Wie sie dann jedoch interpretiert wird, ist eine wiederkehrende Problematik bei der Repräsentation von Menschen [...]“, HALL 2008, S. 112 (Herv. im Original, P.B.).

<sup>420</sup> Außerdem wird die Szene aus der *Aeneis* noch in den unten zu besprechenden Werken visualisiert, z.B. im sogenannten Riccardianischen Vergil (Ms. Ricc. 492), der in dynamischer Vorzeichnung das Stocken des Achämenides zeigt.

consertum tegimen spinis: at cetera Graius,<sup>421</sup>

Obwohl er ihnen gänzlich unbekannt ist und durch seine Robinsonade entstellt, erkennen sie Achämenides letztlich doch als Griechen. In den nächsten Versen identifiziert auch dieser seine Feinde, worauf er kurz zögert. So schnell beide Seiten Fremdheit und Feindschaft auch in der Folge überwinden, so beeindruckend sicher und schnell ist die Identifikation des Fremden in den Versen zuvor. Diese schnelle Auffassung von Freund oder Feind gelingt Androgeos im brennenden Troja nicht, er wird von den verkleideten Trojanern getäuscht, was er mit dem Leben büßt.<sup>422</sup> In der *Aeneis* wie auch schon in der *Ilias* vollzieht sich die Identifikation besonders über Rüstung, Bewaffnung und ferner über die Tracht. Das Identifizieren steht in direkter Beziehung zu der darauffolgenden Entscheidung über Freund oder Feind, Inklusion oder Exklusion. Dieses prompte Erkennen durch den Habitus des Gegenübers ist kein ausschließliches Phänomen des Altertums, sondern findet sich auch in der stratifikatorischen Gesellschaft des Spätmittelalters und spiegelt sich in quattrocenesken Texten.<sup>423</sup>

Wie eine Gegengeschichte zur sicheren Identifizierung und dem toleranten Umgang mit dem Fremden im Fall von Achämenides wirkt eine Begegnung in Recanati im Jahr der Union 1439.<sup>424</sup> Ein Franziskaner hatte zwei christliche Stadtbewohner als Juden bezeichnet und behandelt und begründete dies – auf ihren Protest hin – mit der äußerlichen Ununterscheidbarkeit zwischen Juden und Christen innerhalb der Kommune. Er erklärte, dass solche Verwechslungen in Ancona und Fermi nicht passieren könnten, da dort die Juden Zeichen tragen und in einem besonderen Viertel leben müssten. Die mangelnde Identifizierbarkeit des religiös Fremden wurde dadurch problematisiert.<sup>425</sup> Genaue Markierungen wie gelbe Flecken und Judenhüte waren Identifizierungshilfen, die Exklusionen im städtischen Alltag unterstützten. Eng mit diesen verknüpft sind Label, die von Seiten der städtischen Gesellschaft den

---

<sup>421</sup> VERGIL 1958, *Aeneis* III, 590–594: „Da wankt plötzlich vom Wald ganz abgemagert und kraftlos / her ein Fremder, seltsam zu schaun: beklagenswert ist sein / äußeres Bild; er streckt zum Strand schutzflehend die Hände. / Wir schaun auf: entsetzlich sein Schmutz, wildwuchernd der Bartwuchs, / Lumpen mit Dornenverschluß; im Übrigen ist er ein Grieche.“

<sup>422</sup> VERGIL 1958, *Aeneis* II, 370–385.

<sup>423</sup> So erkennt beispielsweise im kusanischen Dialog *Liber de mente* der Redner einen Philosophen auf den ersten Blick an Kennzeichen des Gelehrten, die nicht nur vestimentär sind, sondern zu denen auch die Blässe gehört. „Quem orator quidam sciendi avidissimus sollicitus querens ac ex faciei pallore, toga, talari et ceteris cogitabundi viri gravitatem presignantibus cognoscens [...]“. Das *et ceteris* deutet an, dass ein ganzer Dialog an Merkmalen vorliegt. CUSA 1932, S. 205. Vgl. zu Identifizierung im Mittelalter auch GROEBNER 2004.

<sup>424</sup> HUGHES-OWEN 1986, S. 21.

<sup>425</sup> Die verzerrenden Darstellungen der antijüdischen Polemiken erschweren die Rekonstruktion des tatsächlichen Grades an Assimilation, den die Juden habituell im Quattrocento erreicht haben könnten. Bilder wie Uccellos Predella der *Hostienschändung*, die natürlich aus dem gleichen propagandistischen Kontext kommen, deuten auf starke Anpassung hin. Vgl. BELL 2010, S. 266–269.

Fremdengruppen zugeschrieben beziehungsweise von Institutionen wie den Bettelorden lanciert wurden.<sup>426</sup>

Die Anekdote aus Recanati steht zur Fremdenbegegnung in der *Aeneis* wie die Ausnahme zur Regel. Die Ordnungen einer Gruppe, ihre habituelle und systemische Geschlossenheit, ermöglicht, den Fremden im Normalfall auch unter erschwerten Bedingungen zu erkennen – zumindest an ‚feinen Unterschieden‘.<sup>427</sup> Übernimmt der Fremde jedoch Funktionen und Wohnstatt in der städtischen Gesellschaft, passt er sich zudem auch noch äußerlich seinen Mitbewohnern an, geraten die Ordnungen in Gefahr. Gesellschaftliche Systeme werden in ihrer Effizienz geschwächt, wenn die zugehörigen Personen von nicht zugehörigen kaum unterschieden werden können. Diese Indifferenz stellt zudem die Gemeinschaften selbst in Frage und fordert eine Entscheidung über Teilhabe oder Ausschluss, um die Grenzen klar zu definieren.

Die Griechen sind als ‚getrennte Brüder‘ den Lateinern weniger fremd als die Juden und sind durch den weitverzweigten Tuchhandel des Spätmittelalters auch mit ihrer Kleidung nicht gänzlich fremd. Ähnlich wie Vergil die Trojaner den Achämeniden direkt als Griechen erkennen lässt und der franziskanische Prediger die Fremden nicht erkennen will, so werden bei der Erstellung der Repräsentationen der Grad der Fremdheit und die Identifizierbarkeit festgelegt.

Die folgenden Beobachtungen werden jedoch möglichst unabhängig von den kirchlichen und höfischen Akteuren und den im ersten Teil umrissenen historischen Kontext vorgenommen. Die Bilder sollen dabei weitgehend ohne Berücksichtigung ihrer Ikonographie nach dem visuellen Habitus ihres Personals befragt werden. Das Ergebnis kann wiederum kein historisches im Sinne einer Kostümgeschichte sein,<sup>428</sup> sondern besteht darin, die Strategien zur Konstruktion von Fremden im Bild vornehmlich am Beispiel der Charakteristika der als Griechen etikettierten Gestalten zu verfolgen. Es geht um die Merkmale, die sie für den Betrachter identifizierbar machen, und die damit verbundenen umfassenderen Label der Fremden. Der Habitus beziehungsweise sein visuell sichtbarer Teil wird dabei als Summe aller Attribute eines Dargestellten aufgefasst. Ein ähnlicher Ansatz ist von Hülsen-Esch für den Habitus der spätmittelalterlichen Gelehrten vorgelegt worden.<sup>429</sup>

---

<sup>426</sup> Die Agitation der Bettelorden gegen die Juden ist vielfach erforscht. Im Zusammenhang mit Kunst sollte stärker auf die verschiedenen Positionen innerhalb der italienischen Gesellschaften geschaut werden, statt das Bild einer antijüdischen mittelalterlichen Gesellschaft in toto zu zeichnen. Denn die antijüdischen Repräsentationen bestimmter Akteure können auch die Reaktion sein auf Inklusionen, Kooperationen oder Assimilationen.

<sup>427</sup> Vgl. auch MOOS 2004, S. 127: „Die Identifikation kommt nicht über die Konfrontation mit der Identität zustande, diese ist ohnehin ineffabel, sondern durch Zeichen, die als mehr oder minder untrüglige, jedenfalls praktisch hinlängliche Verweise gelten. Nicht die Substanz, sondern die Akzidentien tragen die Identifikation.“

<sup>428</sup> Die Bilder sind zu variantenreich und stilisiert, um die Kleidungsstücke sicher rekonstruieren zu können. ZITZELSBERGER 2008, S. 118–155, zur *Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte*.

<sup>429</sup> Hülsen-Esch 2006.

Bei den Bildern der Griechen hat die Forschung immer wieder auf die besonderen Hutformen und die Barttracht hingewiesen.<sup>430</sup> Obgleich diese für deren Identifizierung maßgeblich sind, sind weitere Details in Kleidung, Haltung, Gestik und Mimik sowie mit den Personen verknüpfte Realien und Zeichen zu berücksichtigen. Gemeinsam bilden sie ein Set an Merkmalen, die den Betrachter gegenwärtige Griechen, aber auch durch die Ausdehnung dieser Identität allgemein Orientalen oder antikes Personal erkennen lassen. Wenn jedoch die Merkmale einer Person oder Personengruppe nicht zur eigentlichen Nachahmung dieser im Bild verwendet werden, sondern zur stereotypen Umschreibung der Griechen, Orientalen oder eben antiker Gestalten im Allgemeinen, dann werden aus möglicherweise individuellen Merkmalen dekorative Requisiten.<sup>431</sup>

Obgleich die akribischen Studienblätter Pisanellos (Abb. 10–14), die seine Begegnung mit den Konzilsteilnehmern unzweifelhaft dokumentieren, und die Verbreitung seiner Medaille (Abb. 7) dafür sprechen, ihn an den Anfang einer Tradierungslinie des griechischen Habitus in der italienischen Kunst zu setzen, soll dies hier vermieden werden,<sup>432</sup> obwohl viele Palaiologostypen auf die Medaille rekurrten und das Verfahren, diese Gattung als Vorlage für Malerei zu verwenden, gängig war.<sup>433</sup> Der Unterschied zwischen Pisanello und anderen oberitalienischen Künstlern scheint nur der konkrete Auftragsstatus zu sein, der ihn umfangreiche und detaillierte Skizzen anfertigen ließ, um die Person des Kaisers an sich zu dokumentieren. Seine Kollegen übernahmen die griechischen Merkmale hingegen unsystematischer in ihre Bilder, die bis auf Filaretos Bronzetür für St. Peter auch nicht in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Konzil standen. Die Gelegenheiten, den griechischen Konzilsteilnehmern zu begegnen, waren durch den langen Aufenthalt, die vielen Etappen, für viele oberitalienische Künstler vielfältig gegeben. Das Griechenbild anderer mag hingegen lediglich durch mündliche und schriftliche Berichte oder bildliche Vorlagen geformt worden sein.

---

<sup>430</sup> RONCHEY 2006.

<sup>431</sup> Die Grenze zwischen Merkmal, Requisit und Etikett (denn auch die Label konstruieren das Aussehen von Bildfiguren mit) sind stets diskutierbar. Hier soll das Repräsentierte weitgehend nur als zugeschriebenes Charakteristikum verhandelt werden, da über tatsächliche Merkmale nur spekuliert werden kann.

<sup>432</sup> Die mangelnde Differenzierung, den Palaiologostyp nur durch die Medaille tradiert zu sehen, schwächt die ansonsten grundlegende Untersuchung von WEISS 1966b.

<sup>433</sup> So berichtet Vasari über Pisanello: „[F]ece, in medaglioni di getto, infiniti ritratti di principi de' suoi tempi, e d'altri; dai quali poi sono stati fatti molti quadri di ritratti in pittura.“, zit. n. WEISS 1966b, S. 20, der dort auch die Praxis von Medaillen als Vorlagen beschreibt.

## 2. Kleidung und Übertreibung

Forschungen zur Kleidung im Bild und die über die Realien hinausgreifenden Distinktionen, Semantiken und Konnotationen wurden in den letzten Jahren verstärkt vorgenommen.<sup>434</sup> Die Diskussion bewegt sich in den Fragehorizonten der Ikonologie, der Semiotik und der Ritual- und Zeremonialforschung. Ungeachtet der Berechtigung dieser Ansätze bedarf es bei der Untersuchung des byzantinischen Habitus im Bild zunächst eines pragmatischen Analyseinstruments, da der in den Bildern konstruierte Habitus ein Amalgam aus orientalischen Realien, okzidentaler Perzeption und Erfindung darstellt. Der erste Schritt ist, die verschiedenen Versatzstücke der Kleidung zu benennen, um den byzantinischen Habitus in der italienischen Malerei abzugrenzen und wenn möglich innere Strukturen aufzuzeigen. Kleidung wird dabei nicht nur als bloße Realie gesehen, sondern als Bestandteil ‚vestimentärer Kommunikation‘. „Kleidung als Zeichenzusammenhang also stellt wie Sprache oder Schrift ein Medium gesellschaftlicher Kommunikation dar.“<sup>435</sup> Gerade in den bildlichen Repräsentationen, in denen die Sprache eine marginale Rolle spielt und in visuell Wahrnehmbares übersetzt werden muss, kommt der Kleidung der Figuren sowie auch der Art, wie und wo sie getragen wird, eine wichtige Funktion zu.

Die Kleidung der byzantinischen Bildfiguren erscheint zweifach übertrieben. Zunächst mag sie der italienische Beobachter schon als überfeinert in Art und Zuschnitt der Stoffe, die gleichsam gegen die dortigen Luxusgesetze und Moden verstießen, empfunden haben. Von den Künstlern wird diese Gewandung nochmals überzeichnet, was sich beispielsweise an den an Ausmaßen und Formen der Hüte *alla graeca* leicht ablesen lässt.

---

<sup>434</sup> Jeweils mit weiterer Literatur: ZITZELSPERGER 2008, S. 118–155, zur *Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte*. HÜLSEN-ESCH 2006, S. 61–68, *Der kostümgeschichtliche Ansatz: Zur Forschung und Methodik*. Abzuwarten ist das Buch von Mateusz Kapustka *Textile Stellvertreter. Tuch und Gewand im bildanthropologischen Blick. Zum habitus barbarus in der Antike* vgl. RUMMEL 2007. Für eine Ikonographie des Kostüms setzt sich REICHEL 1998 mit einer Analyse spätmittelalterlicher Passionsbilder ein, worin er des Weiteren die kostümgeschichtliche Literatur zum Spätmittelalter zusammenfasst. Zur Semantik von Textilien vgl. auch RUDY/BAERT 2007. Zu byzantinischer Kleidung PARANI 2003, liturgischer Gewandung SCHNABEL 2008, Hofkleidung PILTZ 1994 und speziell des Kaisers BALL 2007; der Vergleich mit der dort beschriebenen und abgebildeten Kleidung zeigt, wie wenig diese mit dem byzantinischen Habitus der italienischen Repräsentationen übereinstimmt.

<sup>435</sup> BOHN 2006, S. 98. Siehe auch BOHN 2000 und deren auf Repräsentationen des Heiligen Franziskus übertragenen Ansatz bei BELL 2011.

## 2.1 Nägel und Knöpfe. Der vorikonographische Umgang mit signifikanten Details

Für Giovanni Morelli liegt bekanntlich nicht der liebe Gott im Detail, sondern der Künstler selbst. Es dient ihm als Hinweis zur Zuschreibung zum Œuvre eines Künstlers.<sup>436</sup> Seine Klassifikation von Kunstwerken über Detailformen wie Hände, Fingernägel und Ohren dient in erster Linie den drei genealogischen Fragen: wann, wo und von wem?<sup>437</sup> So wird verständlich, dass die Vorgehensweise Morellis, obgleich Carlo Ginzburg ihr eine große wissenschaftsgeschichtliche Strahlkraft zuschrieb, innerhalb der Kunstgeschichte ein zwar äußerst praktisches, aber wenig reflektiertes Handwerkszeug darstellt.<sup>438</sup> Der Ausgangspunkt bei der Untersuchung des byzantinischen Habitus entspricht in gewisser Weise der Problemlage, die Morelli vorfand.<sup>439</sup> Wie in der damaligen Kunstgeschichte im Allgemeinen werden bei den Griechenbildern immer noch Zuschreibungen, Tradierungslinien und Datierungen aufgrund weniger signifikanter Details vorgenommen. An diese sind darüber hinaus Identifizierungen und daraus rekurrierende Interpretationen gekoppelt. Die Signale sind in diesem Fall meist die auffälligen Hutformen und die Bärte der Griechen. Teilweise werden auch physiognomische Details hinzugenommen, um Porträts von Griechen zu identifizieren. Eine solche Identität z.B. von Nasen oder Ohrmuscheln auf verschiedenen Darstellungen ergibt im Gegensatz zu Morellis Künstlerattributionen keine wirkliche Hilfestellung, denn die bloße Ähnlichkeit muss kein wiederkehrendes Porträt sein, sondern kann auch ein wiederkehrender Typ zum Beispiel aus einem Musterbuch oder einer gemeinsamen Vorlage sein.

Hüte und Bärte sollen als Hauptcharakteristika für Griechen im Bild nicht herabgesetzt werden. Im Folgenden wird lediglich ein Katalog mit weiteren Details erstellt, durch die eine genauere Vorstellung des byzantinischen Habitus in der italienischen Kunst gewonnen werden kann.

---

<sup>436</sup> MORELLI 1880. Wenn man GINZBURG 1983 folgt, lässt sich Warburgs und Morellis Detailbegriff geradezu komplementär fassen, dieser ordnet das Kunstwerk in die kulturelle Tradition, jener bildet den Ausstieg aus ihr hin zum unbewusst Individuellen. „Zudem hatten diese Nebensächlichkeiten für Morelli einen Offenbarungswert, denn sie bezeichnen die Momente, in denen die an die kulturelle Tradition gebundene Kontrolle des Künstlers nachläßt, um rein individuellen Zügen Platz zu machen, die ihm entschlüpfen, ohne daß er derselben gewahr wird.“ (S. 68). Siehe auch SCHÄFFNER 2003.

<sup>437</sup> Dies ergibt eine recht übersichtliche Literatur im Vergleich zu anderen Nestoren des Faches; vgl. u.a. AGOSTI/MANCA 1993 und neuerdings VAKKARI 2001; LORBER 2006; PFISTERER 2007.

<sup>438</sup> GINZBURG 1983, insb. S. 63.

<sup>439</sup> Die Zuschreibungen wurden anhand von besonders markant empfundenen Signalen durchgeführt. Morelli bemerkte die Gefahr, die hinter diesem Vorgehen liegt, da diese stilistischen Hauptmerkmale eben auch von den Schülern, Nachfolgern sowie letztlich auch Fälschern ebenfalls leicht erkannt und nachempfunden werden. Morellis Vorschlag ist somit, auf den ersten Blick unbedeutendere Eigenarten in der anatomischen Behandlung der Figuren einzubeziehen: „Sehen Sie sich ja recht die Form der Hand an – die im Weiß schwimmende Pupille des Auges, die Haarlage und die gerollten Lockenenden – sie sind charakteristisch für den Meister.“, RICHTER 1960, S. 219–220.



Es soll geprüft werden, mit welchen habituellen Besonderheiten die Künstler bewusst oder unbewusst ihre Griechenbilder konstruierten, welche Elemente sich davon in der Folge tradierten und welche signifikant für den jeweiligen Maler sind. Die physiognomischen Details des Anatomen Morelli werden in diesem Ansatz vornehmlich zu vestimentären. Aus den Fingernägeln werden die Mantelknöpfe des Palaiologos.<sup>440</sup> Ergebnis dieses Vorgehens, das hier nur exemplarisch an wenigen Beispielen des Corpus vorgeführt wird, können nicht nur Zuschreibungen, Datierungen und Tradierungswege sein, sondern auch ein genauerer Befund darüber, was am griechischen Habitus als fremd wahrgenommen und wie Fremdheit konstruiert wurde. Als Arbeitshypothese wird angenommen, dass die Merkmale, die besonders abweichend vom eigenen Habitus erschienen, die höchste Tradierungschance hatten, während sie gleichzeitig auch besonders anfällig für Übertreibungen waren. An einigen Stellen werden auch textliche Detailbeobachtungen hinzugezogen, um den byzantinischen Habitus genauer zu fassen. Diese stehen jedoch oft in unklarer Distanz zum Bildbefund und können teilweise sogar von diesem irritiert worden sein.<sup>441</sup>

Die Ausrichtung dieses Teils der Arbeit fokussiert das Verhältnis der bildlichen Repräsentationen untereinander sowie ihrer Abgrenzung gegenüber anderen Fremdenbildern. In der Wiederholung immer gleicher und ähnlicher Realien innerhalb des Corpus mag eine Übereinstimmung zur realen byzantinischen Gewandung beziehungsweise zum eigentlichen Habitus der Griechen ablesbar sein.<sup>442</sup> Eine derartige Rekonstruktion wird hier aufgrund der Eigendynamik der Repräsentationen unterlassen. Durch die zusammengetragenen Charakteristika sollen jedoch in erster Linie Anhaltspunkte über das Ausmaß dieser bildlichen Fremdenkonjunktur erhalten werden.

Im dritten Kapitel werden darüber hinaus auch Details außerhalb der Person namentlich in der Interaktion analysiert. Die innerbildlichen und bildtextrelationalen Analysen des dritten und vierten Teils dieser Arbeit bauen auf die hier herausgearbeiteten ‚morellianischen‘ Details wie Knöpfe, Schweißtücher, Strümpfe und Mantelärmel auf. Da es dort unter anderem auch über Porträtähnlichkeit in Verbindung mit Kryptoporträts gehen wird, hilft dieses Repertoire an habituellen Versatzstücken bei der ikonographischen Analyse und beim Dechiffrieren der die Bilderzählung stützenden Distinktionen. Die folgenden kurzen Unterkapitel lassen sich daher als Glossar zu den

---

<sup>440</sup> Verglichen mit Morelli unterscheidet sich die Adaption in einem Punkt, an dem er postuliert, dass die Künstler unbewusst die von ihm differenzierten Detailformen verwenden, während hier nicht abgesehen werden kann, welche Formen bewusst oder unbewusst aufgenommen wurden, da das Verhältnis von tatsächlicher Wahrnehmung und Konstruktion nicht abgeschätzt werden kann.

<sup>441</sup> So wäre zu fragen, ob Vespasiano da Bisticci in seinem ‚Alterswerk‘ bei der Beschreibung des Palaiologen nur seine jugendliche Wahrnehmung memoriert oder sein Bild Johannes‘ VIII. von den in Florenz zahlreich diffundierten Palaiologosrepräsentationen beeinträchtigt ist.

<sup>442</sup> Ein solcher Versuch wurde von PARANI 2003 unternommen. Das Vorgehen „us[es] Byzantine religious art as a supplementary source on Byzantine material culture [...]“, S. XI.

anderen Teilen benutzen.<sup>443</sup> Gleichzeitig schaffen sie als kumulierte Marker die Abgrenzung des Corpus. Ihr Vergleich führt nicht nur zu neuen Zuschreibungen, sondern rekonstruiert auch ein Stück weit die italienische Fremdenwahrnehmung, womit letztlich doch an die Kulturgeschichte angeknüpft wird und der zunächst vorikonographische Zugang schließlich eine ikonologische Komponente erhält.

## 2.2 Knöpfe

Um eine ähnliche Nabsicht wie Morelli in seiner Untersuchung der Fingernägel zu erreichen, sollen hier zuerst die kugelförmigen Knöpfe, die an den Gewändern der byzantinischen Figuren hervorstehen, betrachtet werden.<sup>444</sup> Sie finden sich, wie nahezu alle tradierten Details, in Pisanellos Vorzeichnungen (Abb. 13). In der Folge werden sie zum gängigen Accessoire des Palaiologostyps und nur bei Figuren in sehr kleinem Maßstab wird auf dieses Detail verzichtet. Das Besondere ist wohl nicht nur ihre Form und Anbringung, sondern überhaupt ihre prominente und häufige Verwendung, wie sie in der höfischen Gewandung Italiens in dieser Zeit kaum erscheint.<sup>445</sup> Knöpfe kamen um 1340 in Mode und wurden zu Luxusgütern, die umgehend obrigkeitlich reguliert wurden.<sup>446</sup>

Als Bildmotiv wurden die Knöpfe lange und weit tradiert, da sie auch auf der Medaille des Palaiologos Knöpfe abgebildet sind (Abb. 7). Dort zieren sie sowohl das Hemd als auch den Mantelkragen; ebenso sind sie an der Büste gestaltet (Abb. 16). Im Gegensatz zur Medaille und dem Sinai-Porträt des Kaisers (Abb. 17), finden sich an der Büste jedoch keine Knopflöcher, sondern die Knöpfe sind lediglich zur Zierde an beide Säume genäht. Diese Dopplung der Knopfleiste kommt in den Repräsentationen des Palaiologostyps ansonsten nicht vor und ist im Umkreis Pisanellos – eben durch das kleinformatige Porträt – auszuschließen. Sie kann sich jedoch aus dem Entstehungsprozess erklären, bei dem die Medaille als Vorbild genommen wurde, indem aus der Profilsansicht eine dreidimensionale Ansicht rekonstruiert wurde. Für eine solche recht unabhängige Kopie nach der Medaille spricht auch der etwas statische

---

<sup>443</sup> Der im Grunde empirische Teil versucht, Längen durch nur wenige exemplarische Beispiele und eine Verlagerung von allem Weiterführenden in den Apparat zu begegnen.

<sup>444</sup> Ähnliche Knöpfe finden sich auch noch an gegenwärtigen Sakkos, vgl. SCHNABEL 2008.

<sup>445</sup> Gerade die Patrizierkleidung verfügt kaum über Knopfleisten. Es ist daher anzunehmen, dass uns die geknöpften Hemden und Mäntel gewöhnlicher erscheinen als den Zeitgenossen. In Pisanellos Porträts Leonello d'Estes, um 1441, Bergamo, Accademia Carrara, trägt dieser ein Wams mit broschenartigen Zierknöpfen an den Säumen. Der Frage, ob damit orientalische Moden rezipiert wurden oder ob sich zum Beispiel an den mit ähnlichen Knöpfen versehenen Gewändern des Dogen orientiert wurde, ist schwer zu entscheiden. Durch die Autorschaft Pisanellos und die Datierung wenige Jahre nach dem Konzil ist jedoch eine Nachwirkung des Konzils durchaus möglich.

<sup>446</sup> Vgl. HÜLSEN-ESCH 2006, S. 142–144, und KANIA 2010, S. 108f.

Eindruck in der Frontalansicht sowie abweichende Details am Skiadion, welche durch die rudimentären Bildinformationen der Vorlage bedingt sind. Die Medaille, die als Vorbild für die Büste verwendet wurde, wird den großen Rubin am Ende des Skiadions beschnitten haben und etwas abgerieben gewesen sein. Dadurch ist an der Büste das sonst so hervorgehobene ‚Taubenei‘ von den mitgefassten Steinen kaum zu unterscheiden und die Schraffur und Form des Skiadion ist nur als näherungsweise Deutung seiner Vorlage zu verstehen. Somit ist die Büste als Kopie nach Pisanello zu verstehen und die Datierung offen, aber im 19. Jahrhundert zu vermuten wie von der neueren Forschung vorgeschlagen.<sup>447</sup>

Besonders auffällig wirken die großen Knöpfe des Palaiologos beim Einzug in Ferrara auf Filaretos Bronzetür von Alt-St. Peter (Abb. 30), doch auch andere Teilnehmer der byzantinischen Delegation haben entsprechende Knopfleisten (Abb. 47). Insgesamt ist bei den aufwendigen Punzierungen der Reliefs schwerlich zwischen Realien und bildlichem Dekor zu unterscheiden. Auch bei den *Wundern des Heiligen Bernhardins von Siena* einer Perugianer Werkstatt werden die Knöpfe prominent gezeigt (Abb. 48).<sup>448</sup> Der Mantel wird hier nicht über Knopf und Knopfloch geschlossen, sondern locker über eine goldene Knopfschlaufe. Diese leger wirkende Art das Gewand zusammen zu halten ist nicht das einzige Merkmal einer eleganten Lässigkeit, die der Palaiologos in den Bildern zeigt.<sup>449</sup> Die Mantelknöpfe scheinen trotz ihrer nur partiellen Tradierung über eine lange Dauer signifikant für die Identifikation der Griechen zu sein.<sup>450</sup> Sie werden auch über die Alpen hinweg überliefert, wie der Holzschnitt „Machomet der Türkenkayser“ aus der Schedelschen Weltchronik von 1493 zeigt (Abb. 49).<sup>451</sup> Das Bildnis des osmanischen Herrschers orientiert sich dabei weitgehend an Pisanellos Palaiologos-Medaille, die mit königlichen Insignien des Westens angereichert wird. Hartmann Schedel wird die Medaille durch sein Studium in Italien bekannt gewesen sein. Ebenfalls nördlich der Alpen verwendet Hans Holbein

---

<sup>447</sup> LORIZZO 2014, S. 113.

<sup>448</sup> Sie sind größer als in den anderen Darstellungen, wo ihre Größe in etwa mit der Pupille des Dargestellten korrespondiert. Ebenfalls übergroße Knöpfe schmücken Alcybiades in Plutarchs *Vitae virorum illustrium*, Cesena, Biblioteca Malatestiana, S. XV.2, fol. 211<sup>v</sup>. Das Motiv des Kragens scheint jedoch missverstanden oder der Mantel wird in einer weiteren Steigerung der lässigen Trageweise des Palaiologostyps hier nur über eine Schulter gelegt. Der Codex enthält zudem eine variantenreiche Porträtbildung aus Palaiologostypen, numismatischen Anleihen und antikisierenden Rüstungen. Vgl. RONCHEY 2006, S. 181f.

<sup>449</sup> Als ein weiteres erscheint die Trageweise des Mantels, der selbst nur über die Schulter geworfen wird, sodass die überlangen Ärmel an den Seiten herabfallen. Mehr dazu im folgenden Unterkapitel II.2.4 *Mantel*.

<sup>450</sup> Piero della Francesca etwa kennt bei seinen Anlehnungen an den griechischen Habitus zwar geknöpfte Hemden, die Mantelknöpfe verwendet er jedoch nicht.

<sup>451</sup> S. CCLVI<sup>v</sup> SCHEDEL 2001. Dem Text zum Konzil von Ferrara/Florenz wird übrigens der stets für diese Versammlungen genutzte Holzschnitt beigegeben, der nur den Papst umringt von westlichen Bischöfen und Kardinälen zeigt. S. CCXLIII<sup>v</sup>. Schedel gibt sich informiert über die Einigungspunkte und das Zeremoniell: „Der [kriechisch kaiser] wardt von Eugenio zu Ferrara nicht anders empfangen dan wie man die römische kaiser pflegt zeempfinden.“ Kolorierte Ausgaben der Weltchronik verdecken die offenbar kaum mehr signifikanten Knöpfe unter der Farbe des Mantels.

d.Ä. 1502 den Palaiologostyp zur Darstellung des Pilatus in seinen Passionsbildern an den Außenflügeln des Kaisheimer Altars (Abb. 50).<sup>452</sup> Auch hier scheint die Medaille Vorbild zu sein, da das Ärmelmotiv verändert ist, während die Charakteristika von Kopf und Oberkörper, besonders das Skiadion, genau wiedergegeben sind.<sup>453</sup> Der Mantel erhält einen Hermelinbesatz und die Knöpfe werden wieder vergrößert und broschenartig ausgeführt. Die wenigen Beispiele des Palaiologostyps in der altdeutschen Kunst zeigen das Bemühen um die durch die Medaille vermittelten Details und gleichzeitig deren Überwindung. Denn durch die Farbigkeit und die Rekonstruktion der Körperpartien unterhalb der Brust entsteht eine ganz neue, westlicher gewandete Gestalt. An diesen hybriden Figuren bilden gerade die Details Markierungen aus, die auf Fremdheit verweisen, während innerhalb des gleichen Gegenstandes zum Beispiel über Materialwertigkeit wie dem Hermelin eigene Ordnungen repräsentiert werden.

Neben dem relativ kanonischen Schema des Palaiologostyps entsteht eine reduzierte Variante, die nur einen Knopf an der Spitze des umgeschlagenen Hemd- oder Mantelkragens zeigt. Möglich sind auch Knopfleisten, bei denen je zwei Knöpfe nah beieinanderliegen und diese Paare im größeren Abstand angebracht sind. Diese Modifikation wird von Thomas Palaiologos im Relief auf dem Grabmal von Papst Pius II. getragen (Abb. 40). Antonio Vivarinis aufwendige Hervorhebung gerade dieses Details in seiner *Anbetung der Könige* durch die *Pastiglia*-Technik am Mantelsaum des mittleren Königs und der Figur mit Zepter rechts neben Maria lässt darauf schließen, dass diesem Schnitt eine besondere modische oder exotische Bedeutung zugesprochen wurde (Abb. 51).<sup>454</sup>

Eine solche Knopfleiste trägt auch der kniende Krieger im roten Rock zentral im Vordergrund von Piero della Francescas *Schlacht des Heraklios gegen den Perserkönig Chosrau* (Abb. 52). Seine Gebärde wurde schon früh als Antikenreminiszenz verstanden.<sup>455</sup> Die Figur mit ihrer antiken Pathosformel zeigt damit an, wie stark

---

<sup>452</sup> Vgl. auch mit der Kreidezeichnung von Holbein (oder Schule) im Herzog-Anton-Ulrich-Museum sowie Görtzschachers *Ecce Homo*, 1508, Wien, Oberes Belvedere. Abg. bei BENESCH 1966, S. 61 (nach Restaurierung). Auffallend ist hier die deutliche Parallelisierung von Christus und Pilatus durch ähnliche Kopfhaltung und Gesichtsausdruck; das übergroße Skiadion scheint Pilatus ebenso schwer auf dem Haupt zu liegen wie Christus die Dornenkrone. Statt negativer Konnotation der Pilatusfigur wird hier Mitleiden gezeigt.

<sup>453</sup> So deutlich hier der Palaiologostyp erscheint, so unsicher bleibt auch, ob sich die hohen Hüte einiger Schergen als Anlehnungen ans Kamelaukion erklären lassen. Eher handelt es sich dabei um ein allgemeineres Inventar an fremden und geckenhaft übertriebenen Kleidungsstücken. Vgl. a. REICHEL 1998, S. 131–153.

<sup>454</sup> Vgl. BLASS-SIMMEN 2009. Die Knopfanordnung findet sich auch in Figurenstudien von Orientalen aus der Zoppo-Nachfolge, Ende 15. Jahrhundert, Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe (abg. bei MOLTENI 1995, S. 48). Kombiniert wird sie an einer Person mit Gürtel (Kap. II.2.3), Lederstrümpfen (Kap. II.2.5) und Kamelaukion (Kap. II.2.9 *Hüte*). Das Mantelmotiv hat sich zu diesem Zeitpunkt bereits in eine Art Toga verwandelt.

<sup>455</sup> CAVALCASELLE/CROWE 1898, Bd. VIII, S. 208, Anm. 2; aufgegriffen von CHIELI 1994, S. 160f., die antike Vergleichsbeispiele anführt.

unterschiedlichste Ebenen und Räume verschmolzen werden, um zur Wirklichkeit des Bildes zu gelangen. Große Hemdknöpfe erscheinen im Gegensatz zu den Mantel- und Kragenknöpfen in vielen Orientalendarstellungen und können als ein besonders hervorgehobenes ‚realistisches‘ Phänomen der orientalischen Gewandung gewertet werden.<sup>456</sup>

### 2.2.1 Exkurs: Paolo Giovios byzantinische Gelehrte

Eine posthume visuelle Assimilation erfahren die byzantinischen Gelehrten durch ihre Aufnahme in Paolo Giovios *Elogia virorum literis illustrium*. Allein neun griechischstämmige ‚Gastarbeiter‘<sup>457</sup> in diesem Kanon des Humanismus zu nennen sowie der keineswegs selbstverständlichen Einfügung jeweils eines Porträts, ist bemerkenswert.<sup>458</sup> Ihre Fremdheit, die vom Text meist ebenso traktiert wird, wie ihnen schlechte Charaktereigenschaften zugeschrieben werden, scheint auf den ersten Blick in den Bildern nicht repräsentiert, sie zeigen die typischen Attribute westlicher Gelehrter und Kleriker.<sup>459</sup> Trotzdem ist auffällig, dass nur vier von ihnen, tendenziell die jüngeren, bartlos dargestellt sind, wie die große Mehrzahl ihrer westlichen Kollegen. Obgleich Bärte im 16. Jahrhundert in Italien beliebter wurden und Paolo Giovio selbst bärtig abgebildet wird, markieren sie für das 15. Jahrhundert fremde Volksgruppen.

Statt mögliche Vorlagen für die ganze Gruppe der Griechen dieses außerhalb des Untersuchungszeitraums liegenden Werks zu ermitteln, soll die Konzentration weiterhin auf strukturellen Details liegen und nur das erste Porträt exemplarisch behandelt werden.<sup>460</sup> Denn hier finden sich auch kugelförmige Mantelknöpfe als offenbar spezifisches Detail des griechischen Habitus und Relikt des Palaiologostyps

---

<sup>456</sup> Siehe u.a. den Bogenschützen links in Giovanni di Ser Giovanni gen. Lo Scheggia *Martyrium des Hl. Sebastian*, 1457, Florenz, San Lorenzo, San Giovanni Valdarno. Vgl. CAVAZZINI 1999, Kat.-Nr. 20, S. 78, und BELLOSI 1999. Die Cassoni Scheggias und Apollonio di Giovanni ließen sich anhand der Verwendung des byzantinischen Habitus bzgl. ihrer Zuschreibungen genauer überprüfen.

<sup>457</sup> Vgl. HUNGER 1987b, S. 23. „La giornata di un ‚Gastarbeiter intellettuale‘ era costituita da una serie di torture e di umiliazioni della peggior specie.“

<sup>458</sup> So finden sich immer wieder Autoren ohne Porträts (z.B. Leon Battista Alberti), während im hinteren Teil ganz auf ihre Abbildung verzichtet wird und aus heutiger Sicht prominente Humanisten wie Guarino da Verona und Reuchlin nur knapp abgehandelt werden.

<sup>459</sup> Vgl. HÜLSEN-ESCH 2006.

<sup>460</sup> Eine katalogmäßige Erfassung zu Giovios Porträtsammlung bietet KLINGER 1991. Neben Vorschlägen zu möglichen Vorlagen und zugehöriger Literatur setzt sich Linda S. Klinger auch mit Giovios Bemühungen um authentische Porträts auseinander sowie seinem Begriff von *historical likeness* (S. 157–201). Der Neigung (*libido*) gefolgt zu sein, sich mit den Bildern großer Denker zu umgeben, bekennt Giovio in einem Brief vom 28. August 1521, RAVE 1959, S. 119. Siehe HERKLOTZ 2009, mit hilfr. Übersicht von Dargestellten in cinquecentesken Porträtsammlungen sowie Literatur zu Giovios Vorlagen (Anm. 16). Vgl. a. GRAGG o.J.

(Abb. 53).<sup>461</sup> Wie bereits angesprochen wurde, hat Paolo Giovio sich dezidiert mit der Medaille des Palaiologos auseinandergesetzt.<sup>462</sup> Die Pariser Zeichnung des Manuel Chrysoloras aus dessen italienischer Zeit (Abb. 5), die im ersten Teil bereits behandelt und problematisiert wurde, blieb für den Holzschnitt unberücksichtigt.<sup>463</sup> Da andere Porträts zu Lebzeiten des Chrysoloras nicht bekannt sind, ist in diesem Fall trotz Giovios Bemühungen um authentische Abbilder von einer Fiktion auszugehen. Dies ergibt sich aus der Komposition selbst.

Der Gelehrte trägt einen seltsamen Hut über dem massigen mit struppigem Bart und lockigem Haar bedeckten Schädel. Sein geöffneter Mund, der die Zähne sichtbar werden lässt, das unruhige Spiel von Licht und Schatten auf dem Gesicht, die verdrehten Pupillen und der einseitig hochgeschlagene Kragen ergeben mit dem zerzausten Haar einen temperamentvollen und wilden Ausdruck. Neben den italienischen Humanisten, aber auch seinen jüngeren Landsleuten wirkt er geradezu wie ein Barbar. Tatsächlich scheinen sich von ihm ausgehend die griechischen Gelehrtenporträts immer weiter anzupassen, indem sie immer mehr den Habitus der gesetzten westlichen Universitätslehrer annehmen (Abb. 54). Diese Tendenz ergibt sich allerdings aus der verschiedenen Vorlagensituation. Während es Giovio in Rom leicht fiel, Vorlagen für die Porträts von Bessarion oder Argyropoulos zu finden,<sup>464</sup> war die Überlieferung für griechische Gelehrte aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts deutlich schwieriger.

Die ausführliche bild- und textliche Auseinandersetzung mit den Byzantinern zeigt das Bemühen dieser frühen Literatur- und Wissenschaftsgeschichte, die Fremden in die italienische Tradition zu integrieren. Dabei suggeriert die vermeintliche Annahme des italienischen Habitus durch die Griechen, den Prozess des Kulturtransfers von Ost nach West als ein *do ut des*: Die Byzantiner übermitteln ihre Sprachkompetenz und können im Gegenzug ihr deviantes Äußeres assimilieren.

## 2.3. Gürtel

Neben Knöpfen lässt sich Kleidung auch mit Gürteln zusammen und in Position halten. In vielen Werken gürteten sich byzantinische Bildfiguren mit einem Stoffband, das an den Enden in einer Schleife gebunden wird und meist andersfarbig als das Gewand

---

<sup>461</sup> Lediglich Theodor Gaza besitzt noch ein etwas unauffälligeres geknöpftes Hemd.

<sup>462</sup> WEISS 1966b, S. 16, und Kap. I.2.2 *Hybride Prägung*.

<sup>463</sup> Siehe Kap. I.1.1 *Wegbereiter des Kulturtransfers* und KLINGER 1991, Kat.-Nr. 96, S. 51.

<sup>464</sup> Für Argyropoulos orientiert sich Giovio an dem Porträt (?) von Ghirlandaio in der sixtinischen Kapelle (Abb. 44), Bessarionporträts sind weit verbreitet. Siehe auch KLINGER 1991, zu Argyropoulos, Kat.-Nr. 29, S. 14; zu Bessarion, Kat.-Nr. 54, S. 30.

ist.<sup>465</sup> Dieses Motiv wird signifikant durch ein wiederkehrendes Detail: Eine Schlaufe der Schleife steht immer etwas gebauscht nach oben. Es geht also nie nur um die Realie, sondern auch um die spezifische Trageweise, wie im Folgenden auch für den Mantel zu zeigen ist. Besonders in Gruppen finden sich einzelne Figuren mit diesen Gürteln, wodurch ihre Bedeutung als sekundäre Merkmale für den byzantinischen Habitus deutlich wird (Abb. 55, 106).<sup>466</sup> Da diese Bänder als Zingulum zum Beispiel ebenso in westlicher Engelsikonographie auftauchen und auch antike Vorbilder haben könnten, sind sie strenggenommen nicht als originäre Merkmale des griechischen Habitus zu bezeichnen.<sup>467</sup> Zur Bestimmung der Tradierungswege kann jedoch gerade dieses nicht von allen Künstlern benutzte und von der Medaille unabhängige Detail hilfreich sein.

## 2.4 Mantel

Der Mantel reicht meist bis zu den Knöcheln, sodass nur selten ein Untergewand hervorschaut. Dieses zeigt sich jedoch an den Armen, denn in fast allen Repräsentationen trägt der Palaiologos den Mantel nur derart über den Schultern, dass die langen Ärmel bis mindestens zu den Knien herabfallen, während er seine Arme unter dem Mantel hervorstreckt. Gerade diese Trageweise stellt dadurch neben den Knöpfen ein signifikantes Detail für den griechischen Habitus dar, wohingegen Farbe und Materialität des Mantels schwanken (Abb. 30).<sup>468</sup> Auf diese Art trägt auch die nach rechts gewandte Figur im Vordergrund von Piero della Francescas *Geißelung Christi* ihren Mantel (Abb. 2). Daraus resultieren Armstellung und Faltenwurf, und nicht durch das Verbergen von Äpfeln im Schurz des Gewandes, wie es zur Stützung einer neueren Interpretation der Figur als Judas kürzlich vorgeschlagen wurde.<sup>469</sup>

---

<sup>465</sup> Das Augenmerk auf die Gürtel scheint mit byzantinischer Distinktion zu korrespondieren, wenn man PARANI 2003, S. 65, folgt: „Belts were always a very important item of Byzantine costume, [...] belts also served as one of the insignia of office, at least in the Middle Byzantine period.“ Allerdings sind hier lederne Gürtel mit metallenen Verzierungen gemeint.

<sup>466</sup> Einen solchen Gürtel trägt z.B. auch der zudem mit phrygischer Mütze markierte *Saturn* in einem Relief im Tempio Malestano (abg. bei BLUME 2000). Oder auch der Jupiter im Götterrat von Sanudos Vergil, Paris, BnF, Latin 7939 A, fol. 175<sup>v</sup>.

<sup>467</sup> Siehe Maestro di Signa, *Engel mit Kandelaber*, Florenz, Museo Stibbert (abg. b. VENTRONE 1992, S. 213, Nr. 5.7), oder in Pintoricchios zwölfjährigen Jesu im Tempel, um 1501, Spello, S. Maria Maggiore, Cappella Baglioni, wo Maria Josef an eben solchem Gürtel zurückhält.

<sup>468</sup> CORAZZA 1991, S. 81, erwähnt „un mantello di drappo rosso“ und dass beim Einsetzen eines Regenschauers die Standartenträger dem Kaiser den Mantel anlegten und dabei offensichtlich in Rangstreitigkeiten gerieten: „Fuvi gran baruffa.“ PARANI 2003 versucht auch, den Gebrauch von Mänteln in der ‚offiziellen und aristokratischen Gewandung‘ der Byzantiner zu rekonstruieren, S. 61–65.

<sup>469</sup> ROECK/TÖNNESMANN 2005, S. 72. Vorsicht gilt auch bei den Stiefeln: Die gelbe Farbe wird zwar gerne zur Kennzeichnung Judas‘ verwendet, hier entsprechen aber Farbe (und Form) den von den Griechen getragenen Lederstrümpfen.

Inwieweit es sich dabei um die orientalische und später auch italienische Mode der Hängeärmel handelt, ist schwer zu entscheiden, die Länge deutet es jedoch an. Bei dieser Variante werden die Ärmel hingegen meist geschlitzt oder mit Löchern versehen, so dass die Arme auf Ellebogenhöhe hinaus gesteckt werden können, die eigentlichen Ärmel jedoch mehr oder weniger nutzlos sind.<sup>470</sup> Besonders irritierend wirkt das Gewand eines Kamelauktionsträgers in einer Marco Zoppo zugeschriebenen Zeichnung einer Gruppe von Orientalen aus dem British Museum in London (Abb. 56).<sup>471</sup> Der Mantelbausch vor dem Oberkörper, aus dem heraus die Bildfigur gewöhnlich gestikuliert, wird hier zu einem zweiten Ärmel. Der vegetabil-organische Faltenwurf des Mantels steht im Kontrast zu dem in diesem Fall rein dekorativen Hängeärmel.

Wie die Knöpfe beschränken sich der Mantel und seine Tragweise nicht nur auf Palaiologostypen, sondern finden sich auch in den Darstellungen anderer Griechen und Fremder im Allgemeinen in immer neuen Variationen.<sup>472</sup> Heilsgeschichtlich ausgezeichnet wird das Motiv wohl am ehesten bei der schon erwähnten *Anbetung der Könige* von Antonio Vivarini in der Figur rechts neben Maria (Abb. 51).

Im Gegensatz zu den Knöpfen ist die Medaille als Vorbild für dieses Detail ausgeschlossen, da es bei dem Büstenporträt nicht sichtbar wird. Das verbreitete Motiv rekurriert also entweder auf Pisanellos Skizzenblätter, eigene Anschauung oder anderen Quellen. Es scheint sich dabei auch nicht um eine bloße Laune des Palaiologos oder gar der Künstler zu handeln, da in einem byzantinischen Mosaik, das deutlich vor dem Konzil datiert ist, die Tragweise wiedergegeben ist (Abb. 57).

Die lange Tradierung des Motivs im Westen deutet an, wie fremd diese Tragweise zunächst wirkte. Sie mag kritisch oder anerkennend als eine verschwenderische Prachtentfaltung gedeutet worden sein, da kostbares Tuch für Ärmel verwendet wurde,

---

<sup>470</sup> Wie erwähnt auch bei Holbein im Kaisheimeraltar; Vergilhandschrift und besonders übertrieben im Frontispiz vom 1. Bd. der *Werke des Aristoteles*, New York, Pierpont Morgan Library, E. 41. A, E. 2.78 B, gedr. von Andrea Torresani, Venedig 1483; dass es sich bei der auf dem Boden gefalteten Stoffbahn um einen Ärmel handeln soll, wird erst beim Blick auf das zweite Frontispiz klar, wo hinter der Brüstung, der ebenfalls blau gewandeten Person im Zentrum das Ärmelende hinausschaut. Diese Hängeärmel finden sich oft auch bei westlicher Gewandung, z.B. prominent in Domenicos Venezianos *Anbetung der Könige* und im *Tobiaszyklus* der Cranacci-Werkstatt in dessen Gewandung (vgl. Abb. 109) und der seiner Gemahlin, beide Werke in Berlin, Staatliche Museen Berlin, Gemäldegalerie. Marco Parente notiert in seinen *ricordi*, seiner Braut im Januar 1447 zwei Obergewänder mit Hängeärmeln geschenkt zu haben, S. MACINGHI NEGLI STROZZI/DOREN 1927, S. 4.

<sup>471</sup> Zu Zoppo siehe u.a. ARMSTRONG 1976; CHAPMAN 1998. Ein weiteres Skizzenblatt mit byzantinischer Disputgruppe findet sich im Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle (abgb. bei MOLTENI 1995, S. 49).

<sup>472</sup> Vgl. u.a. den Kamelauktionsträger, der ebenfalls die Arme im Bausch des Mantels ruhen lässt, in einer Miniatur der *Bibbia di Borso d'Este*, Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Lat. 422=Ms.V.G.12, fol. 216 und auch 217<sup>v</sup> (vgl. BINI 2004), und als Beispiel für eine Variation der mit gleicher Armstellung gegebene Argonaut, dessen leerer Mantelarm mit dem Gewand gegürtet ist (Biagio d'Antonio, *Geschichte der Argonauten*, um 1465, New York, Metropolitan Museum of Art; BASKINS 2008, S. 83, Abb. 53).



die nutzlos herabhängen.<sup>473</sup> Auch hier kann ein Zusammenhang zur Antike bestehen, da auch die von Lapo da Castiglione d. J. herangezogene diffamierende Beschreibung der Trojaner aus der Aeneis lange Ärmel erwähnt: „[T]unicae manicas et habent redimicula mitrae.“<sup>474</sup> Das bedeutet jedoch nicht, dass die Realie nicht existierte, sondern dass sie möglicherweise durch das Stereotyp und die Überblendung von antiken und gegenwärtigen Griechen eine größere Repräsentationschance hatte als andere Details des eigentlichen byzantinischen Habitus. Das Blickregime der Repräsentierenden formiert den Habitus der Repräsentierten.

## 2.5 Lederstrümpfe

Ein im Corpus in fast allen Darstellungen auftretendes und in vielen auch hervorgehobenes Motiv sind die Lederstrümpfe.<sup>475</sup> Es handelt sich um strumpfbartige Lederstiefel aus gelblichem Kalbsleder, die mehr oder weniger eng am Bein anliegen, stets aber unterhalb des Knies lockerer sitzen und umgeschlagen etwas in Falten gestaucht sind. Diese Stiefel sind in den Bildern meist gelb; selten werden sie zur Distinktion gefärbt, z.B. Purpur um den *Porphyrogenetos* bzw. einen seiner Repräsentanten anzuzeigen<sup>476</sup> oder um in der Bilderzählung bestimmte Gruppen auszuzeichnen, wie es exemplarisch am riccardianischen Vergil gezeigt werden kann (etwa Aeneas, Abb. 110).<sup>477</sup>

Auf Filaretos Bronzetür erscheint Merkur mit geflügelten Lederstrümpfen und Skiadion (Abb. 58), um Argus, nachdem er ihn mit der Flöte in den Schlaf gespielt hat, mit

---

<sup>473</sup> Wie topisch das Motiv für Orientalismen wird bzw. wie nachhaltig ein orientalischer Usus im Westen rezipiert wird, zeigt Anthonis van Dycks Skizze des *Sir Robert Shirley*, 1622, mit über die Schulter geworfenem Mantel und im orientalischen Habitus; abg. bei TRAUTH 2009, S. 186, Kat.-Nr. 61. Auch die Kritik daran ist topisch und Bestandteil von Kleiderordnungen und Predigten, so prangert schon die Hl. Elisabeth angeheftete Zierärmel und bunte Mäntel an, KANIA 2010, S. 116.

<sup>474</sup> VERGIL 1958, IX, 616. *Manicas* wird dabei meist als ‚lange Ärmel‘ übersetzt, was auch mit der übertriebenen Länge der Hängeärmel in den Bildern korrespondieren würde.

<sup>475</sup> Vgl. BELL 2010. In unserer Referenz der Medaille und der Skizzenblätter Pisanellos sind die Stiefel in ihrer Charakteristik nie klar zu erkennen, was sie wiederum als Vorlage für den Gesamtcorpus einschränkt. Als antikisierendes Motiv erscheinen ähnliche Strümpfe bei Brunelleschis Entwürfen der Opferung Isaaks, 1401–1402, Florenz, Bargello (abg. bei POESCHKE 1990, Taf. 1).

<sup>476</sup> Purpurfarbene Lederstrümpfe trägt z.B. der Pilatus in Piero della Francescas *Geißelung Christi*. Dazu mehr unter Kap. II.3.2 *Purpur, Porphy, Doppeladler*. Zur Farbigkeit von byzantinischem Schuhwerk vgl. PARANI 2003, S. 71–72. SPHRANTZES 1961 berichtet, dass Kaiser Konstantins XI. Palaiologos Schuhe zudem mit goldenen Adlern bestickt waren, „wie es auf kaiserlichen Gewändern üblich ist“ (S. 82). Nur daran soll der Palaiologos nach der Schlacht um Konstantinopel identifiziert worden sein.

<sup>477</sup> In der im vierten Teil genauer besprochenen Handschrift Ricc. 492 tragen die Götter goldene Strümpfe, die Protagonisten bzw. Mitglieder königlicher Familien (Paris, Sychäus etc.) blaue, Nebenfiguren gelbe. Das Prinzip wird jedoch nicht stringent durchgehalten. Auch andere Charakterisierungsmerkmale werden nicht immer eindeutig verwendet, was insgesamt als Fehler innerhalb des Arbeitsprozesses der Werkstatt gedeutet werden kann.

einem orientalisch anmutenden Krummsäbel zu ermorden. Der griechische Gott und der griechische Kaiser stehen dadurch auf den Reliefs rein äußerlich in enger Verbindung. Diese Ikonographie des Gottes mit abgewandeltem Skiadion und langem Haar findet sich bei Ciriaco d'Ancona, auf den diese Kombination von byzantinischem Habitus und Mythographie auch zurückgeführt werden kann (Abb. 59).<sup>478</sup> Interessanterweise geht Ciriaco in einem Atemzug mit den geflügelten Füßen des Gottes auch auf die „hyrkanischen“ Lederstiefel ein, die er selbst während einer Bergwanderung auf Kreta trug.<sup>479</sup> Ob die Provenienz des Schuhwerks vom Kaspischen Meer wörtlich genommen werden kann oder nur eine antikisierende Zuschreibung des Protoarchäologen ist, sei dahingestellt.<sup>480</sup>

Eine relativ späte Verwendung der Lederstrümpfe findet sich dann auch in der Darstellung Merkurs in den sogenannten *Tarocchi di Mantegna* (Abb. 60).<sup>481</sup> Die anderen Götter und Allegorien der *Tarocchi di Mantegna* sind meist barfüßig, als einzige Figur weist der auf die Falkenjagd gehende *Zintilomo* ähnliche Lederstiefel auf, über die er standesbewusst Sporen angelegt hat (Abb. 61). Bei den etwa zeitgleich entstandenen vielfältigen Jagdgesellschaften Borso d'Estes in den Fresken der *Sala dei Mesi* im Palazzo Schifanoia kommt dieses Beinkleid hingegen nicht vor. Hier findet es sich bezeichnenderweise bei den Händlern und Fremden rechts im Monatsbild Merkurs (Abb. 55).<sup>482</sup> Der höfische Jäger kann somit ein sehr vereinzelt Beispiel der Übernahme byzantinischer Kleidung aus praktischen Erwägungen sein, wie schon für Ciriaco d'Ancona vermutet. Dies steht im größeren Kontext der Frage, wie viel Habitus und Praxis der ferraresische Hof vom byzantinischen übernommen haben mag.

Ludovico Lazzarelli ließ den Merkur-Kupferstich der *Tarocchi* mit anderen Götterdarstellungen als Buchillustrationen seines *De Gentilium Deorum Imaginibus* (1471) nachmalen (Abb. 62). So sehr der Illuminator sich an die Vorlage hält, scheint er über die gebräuchliche Farbgebung der Lederstrümpfe nicht mehr informiert zu sein.<sup>483</sup> Die richtig wiedergegebenen Stiefel sind schwarz eingefärbt, wodurch auch der meist elaboriert ausgeführte Faltenwurf deutlich zurücktritt. Lazzarelli, der als

---

<sup>478</sup> FLORIANI 2008. Zur weiteren Klärung der Antikenkonstruktionen von Ciriaco ist die monographische Untersuchung von Michail Chatzidakis abzuwarten. Zur Konzeption siehe auch BLUME 2000, S. 146–148.

<sup>479</sup> „Equidem uno ex accolis comitatus Basilio ad altiores nemorososque montium vertices arduum quippe et raro suetum per iter pedibus et Hyrcano quoque tegmine tal[a]ratis conscendi, nostro et ipso alipede ducitante Mercurio,“ zit. n. BODNAR/FOSS 2003, S. 186.

<sup>480</sup> So kann hyrkanisch auch metaphorisch für ein fernes barbarisches Randgebiet stehen, wie es Vergil in den Verwünschungen der Dido gebraucht (Aeneis IV, 365). Wie u.a. von CHATZIDAKIS 2010 gezeigt wurde, blendet Ciriaco antike und gegenwärtige Wirklichkeit übereinander.

<sup>481</sup> Nr. XXXXII, gruppo E. Ein ganz ähnlicher Merkur begegnet uns in den noch im vierten Teil zu besprechenden Werken Apollonio di Giovanni. Das Motiv ist weit verbreitet, genannt sei z.B. Baccio Baldinis *Planet Merkur* in den beiden Planetenbildserien (abg. u.a. bei VENTRONE 1992, S. 41).

<sup>482</sup> Merkur selbst trägt rote Strümpfe, die jedoch bis zu den Fesseln durch das Gewand verdeckt werden. Der kniende Mars im Venusfeld trägt wiederum recht eindeutige Lederstrümpfe.

<sup>483</sup> Die Miniatur befindet sich in der Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. lat. 717, 25<sup>v</sup>; vgl. auch die Edition LAZZARELLI 2006, S. 38.

Übersetzer griechischer Texte und Neuplatoniker hervortrat, hat offenbar dieses Detail einer für ihn möglicherweise schon anachronistischen Antikenkonstruktion übersehen. Damit ist auch die Zeit angedeutet, in der das Motiv der Lederstrümpfe allmählich verschwindet.<sup>484</sup>

In Botticellis Œuvre, in dem griechischer Habitus nur noch in Andeutungen vorkommt, scheint die Trendwende vom byzantinischen Detail der Lederstrümpfe zur protoarchäologischen Rekonstruktion innerhalb eines Themas und den zwei Versionen der *Rückkehr der Judith nach Betulia* (1469/70) erkennbar. In der sicher Botticelli zugeschriebenen Version aus den Uffizien werden die Lederstrümpfe der Judith von antikisierenden Sandalen abgelöst (Abb. 63), während die von Lightbown früher datierte Fassung aus dem Cincinnati Art Museum beide Frauen in ‚byzantinischen‘ Stiefeln zeigt (Abb. 64).<sup>485</sup>

Wie viele Details des griechischen Habitus gehen auch die Lederstrümpfe als Versatzstücke in einer allgemeineren Fremdenikonographie auf.<sup>486</sup>

## 2.6 Schweißtuch

Am prominentesten erscheinen die Schweißtücher als Bestandteil des byzantinischen Habitus in Piero della Francescas *Kreuzlegende* in Arezzo, San Francesco und im *riccardianischen Vergil* des Apollonio di Giovanni.<sup>487</sup> Bei einigen Personen sind die Schweißtücher um den ganzen Hinterkopf gelegt, so dass nur die langen Nackenlocken

---

<sup>484</sup> Bei Bartolomeo di Giovanni *Heirat von Peleus und Thetis*, 1490–1500, Paris, Musée du Louvre, erscheinen sie als eine Art Gamaschen und somit als Übergang vom Lederstrumpf zur antiken Sandale. Der Gott trägt fast nur den Mantel aus dem er sich zu schälen scheint, ist bereits bartlos, doch der unnütze Mantelärmel (nun vorn hängend), das lockige Nackenhaar und das Skiadion erinnern an das Vorbild des Palaiologostyps (abg. bei CAMPBELL [et al.] 2009, Fig. 12). Eine seltsame Mischform findet sich auch in dem Francesco Pesellino zugeschriebenen *Triumph Davids*, 1445–55, London, National Gallery, wo der junge Held an den Zehen offene Strümpfe trägt, die an Knöcheln mit Lederbändern bandagiert waren.

<sup>485</sup> Lederstrümpfe und andere Elemente byzantinischen Habitus kommen beiläufig auch in späteren Werken Botticellis vor, z.B. zuletzt in der *Jugend des heiligen Zenobius*, London, National Gallery. Vgl. SCHUMACHER 2010, S. 308–321, Kat.-Nr. 62–65 (m. Lit.). Die weltliche Kleidung des jungen Zenobius passt sich so in das spätantike Ambiente ein.

<sup>486</sup> So z.B. prominent in den linken Vordergrund gesetzt bei einer *Anbetung der Könige*, in *Epistole e Evangelii*, 1495, P. Pacini, Florenz; KRISTELLER 1968, fig. 81, sowie zum selben Thema wiederum bei Botticelli (und Filippo Lippi (?), um 1470) beim Zwerg ebenfalls vorne links, London, National Gallery; müßig zu erwähnen, dass dieser und andere Teilnehmer des Zuges perlförmige Zierknöpfe tragen. Bei der späteren und perspektivisch gewendeten Anbetung (1470–72) finden sich ungenauere Relikte der Lederstrümpfe neben exotisierten Stiefelformen. Auf einer Tafel mit der Josephgeschichte von Bartolomeo di Giovanni in Cambridge, Fitzwilliam Museum, findet sich in der dritten Arkade eine Mischform zwischen Lederstiefel und antikisierender Sandale.

<sup>487</sup> Das Schweißtuch ist von einem Stoffband zu unterscheiden, das in einigen Fällen um das Kamelauktion gelegt wird.

oder Zöpfe herausschauen.<sup>488</sup> Apollonio verbindet mit ihnen vor allem das Skiadion, während Piero della Francesca sie unter ganz verschiedenen Hüten darstellt und bei der *Rückbringung des Heiligen Kreuzes* besonders in Szene setzt (Abb. 65). Das kaiserliche Gefolge trägt sie ausnahmslos, der Kaiser hat das Tuch als Stirnband umgeschlagen und die dem Kreuz Aufwartenden tragen ebenfalls nur die Tücher, da sie ihre Hüte aus Ehrfurcht abgelegt haben.<sup>489</sup> Dieses Bildfeld ist für die Untersuchung der habituellen Details besonders wichtig. Es zeigt, wie bedeutsam dieses Gewandstück für Piero war, der es auch in seiner *Taufe Christi* und der *Geißelung Christi* verwendet. Bei der *Rückbringung des Heiligen Kreuzes* macht er deutlich, dass es sich hierbei nicht um die eigentliche Kopfbedeckung handelt, indem er die Verspäteten mit Hut beziehungsweise diesen abnehmend zeigt und ein perspektivisch verkürztes Skiadion in der Hand eines Knienden entwirft. Das Schweiß Tuch teilt das Corpus signifikanter als die anderen Merkmale in zwei Gruppen; zumal Hüten und Haartracht in allen Darstellungen eine große Aufmerksamkeit gilt und somit auch die Stelle, wo das Tuch erscheinen kann, meist gut sichtbar ist. Schließlich zeigt Piero della Francescas Freilegen der Schweißtücher, wie ein offenbar als außergewöhnlich empfundenes Detail zu besonderer Sichtbarkeit und Geltung kommen kann.

Pisanello hat das Schweiß Tuch weder in seinen Zeichnungen noch in seiner Medaille auf diese Art wiedergegeben.<sup>490</sup> Auch bei der Büste des Palaiologos sitzt das Skiadion direkt auf dem Haar auf, wodurch sie wiederum dessen Nachfolge zugeordnet werden muss. Ebenso verfahren Pesellino, Fillipino Lippi, die Perugino-Werkstatt und die Illuminatoren der ferraresischen Vergil Ausgabe, während das Kopftuch bei Piero della Francesca, Apollonio di Giovanni, Filarete und vereinzelt auch Botticelli erscheint. Auch wenn damit die letztere Gruppe eindeutiger toskanisch geprägt ist, lassen sich die Tradierungswege kaum rekonstruieren. Obgleich Piero della Francescas Anwesenheit erst für September 1439, also unmittelbar nach der Abreise des Kaisers belegt werden kann, wird an den Aretiner Fresken deutlich, dass seine Detailkenntnisse z.B. des Mantels, der Lederstrümpfe und des Schweiß Tuches wahrscheinlich machen, dass er an der Genese des byzantinischen Habitus als Bildvokabular beteiligt war oder diesen sehr direkt übernahm.<sup>491</sup>

---

<sup>488</sup> Ein interessantes Beispiel zur Hervorhebung des Schweiß Tuches bei gleichzeitiger Verkleinerung des Skiadions findet sich bei Ghigo Attaviano Brunelleschi und Domenico da Prato's Miniatur zu *Amphytrions Abschied von seiner Frau*, in *Pometto di Geta e Birria*, 1462, Florenz, Biblioteca Riccardiana, Ms. 1591, 52<sup>v</sup>; abg. bei DEGENHARDT 1968, Kat.-Nr. 557, Taf. 373c.

<sup>489</sup> Als Stirnband scheint das Tuch auch von Johannes VIII. bei seiner Aufwartung vor Papst Eugen IV. in Filaret's Bronzetür von Alt-St. Peter getragen zu werden.

<sup>490</sup> Es ist schwer zu entscheiden, ob der schmale untere Rand am Skiadion möglicherweise das Schweiß Tuch meint.

<sup>491</sup> Im fragmentarisch erhaltenen Werk von Domenico Veneziano, in dessen Werkstatt Piero della Francesca arbeitete, sind nur marginale Spuren vom byzantinischen Habitus erhalten. Siehe dazu das Kamelaukion in der *Anbetung der Könige*, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.

## 2.7 Physiognomie

Antisemitische Karikaturen haben ein im kollektiven Bildgedächtnis tief verankertes Stereotyp von überdimensionalen krummen Nasen geformt.<sup>492</sup> Einige Darstellungen scheinen die Juden des 15. Jahrhunderts auch schon mit diesem auffälligen Marker zu versehen. Doch eine allgemeine Aussage über die Physiognomie der Byzantiner wurde weder von den Zeitgenossen gemacht, noch kann sie heute aus den bildlichen Repräsentationen getroffen werden.<sup>493</sup> Selbst eine konsequente Übertreibung ist nicht feststellbar. Allerdings gibt es ‚individuell‘ auffällige Nasen wie die des Manuel Chrysoloras in der Pariser Skizze oder der von Bessarion beispielsweise in Bellinis *Anbetung des Kreuzreliquiars* (Abb. 5, 41).<sup>494</sup> Johannes VIII. Palaiologos hat in der Medaille und den damit verbundenen Werken eine leicht gebogene Nase mit tiefliegender Wurzel, über die sich die hohe Stirn wölbt. Diese wahrscheinlich eher idealisierten und möglicherweise eher antikisierten als karikierten Gesichtszüge des Kaisers korrespondieren mit Vespasianos Bericht über dessen attraktives Äußeres: „[E]ra uno bellissimo uomo colla barba al modo greco.“ Auch das Aussehen seines Bruders Thomas Palaiologos wird an anderer Stelle lobend herausgestellt.<sup>495</sup> Selbst wenn diese Quellen als panegyrischer Topos zu lesen sind, erscheint es problematisch, die abgebildeten Physiognomien psychologisch, symbolisch oder pejorativ zu deuten.<sup>496</sup> Gerade psychologisierende Ausdeutungen führten in der

---

<sup>492</sup> Vgl. u.a. GOLD 1999 und die näher am Untersuchungszeitraum angelegte Studie über die übergroße Nase Polizians von HEGENER 1996.

<sup>493</sup> Lapo betont gerade die physiognomische Unterschiedlichkeit innerhalb der ostkirchlichen Delegation. „Taceo reliquos omnes, inter se habitu, cultu, forma ipsa corporis et figura rebusque omnibus dissimillimos“, CELENZA 1999, S. 172. Vgl. Kap. I.2.1 *Loda de' Greci*.

<sup>494</sup> Vgl. die mgl. Bessarionporträts bei WEISS 1967; GINZBURG 1981; LABOWSKY 1994; LOLLINI 1994a und b von den dort reproduzierten Porträts aus den Ms. *Bessarione* der Biblioteca Malatestiana, Cesena, erscheint das aus cor. 5, f. I' zunächst durch den unterhalb des Schreibpults liegenden Kardinalshut sicherer, die öfter publizierte Initiale aus dem cor. 2, f. I' mag aber mit der dem Gottvater anempfohlenen Seele ein Charakteristikum von Bessarions Frömmigkeit verkörpern. Zur Nase Bessarions auch RONCHEY 2006, S. 212.

<sup>495</sup> RONCHEY 2006, S. 196f.

<sup>496</sup> BISTICCI 1970, S. 19. Wie im Mittelalter die Charakterbeschreibung eines byzantinischen Kaisers über die Physiognomie vorgenommen wurde, führt Liudprand von Cremona vor, Nikephoros Pokas sei ein „Mensch von ganz eigenartiger Gestalt, zwergenhaft, mit dickem Kopf und Äuglein wie ein Maulwurf, entstellt durch einen kurzen, breiten, dichten, halbgrauen Bart, garstig durch einen zollangen Hals [...], unverschämt im Reden, fuchsartig im Gemüt“ (zit. n. KLEIN 2004, S. 6; LIUDPRAND 1915, S. 177, die längere Beschreibung geht auch auf die schwarze Hautfarbe ein, durch die der Kaiser einem Äthiopier gleichen würde).

Forschung immer wieder zu übereilter Identifikation der historischen Person ‚hinter dem Bild‘ und einer Gleichsetzung mit dem historischen Kontext.<sup>497</sup>

Falls es eine Semantik der griechischen Nasen geben sollte, die über die bloße Markierung des Fremden hinausgeht, ließe sie sich schwer rekonstruieren. Eindeutig pejorativ wird das Motiv erst nach seiner Transformation zum *Gran turco* (Abb. 66) und die karikaturhaften Gesichtszüge repräsentieren das lasterhafte Charakterbild, das Sultan Mehmet II. zugeschrieben wurde. Doch auch hier ist die Physiognomie im Vergleich zur Übersteigerung der anderen Merkmale nur unwesentlich verändert.<sup>498</sup>

## 2.8 Haar- und Barttracht

Bei der Haartracht findet sich bei Pisanello wiederum eine Vielzahl an Elementen, die auch die Gruppe im Ganzen prägen. Die Haare gehen stets mindestens bis in den Nacken, sind meist schwarz, lockig und laufen gelegentlich in Zöpfe aus, die oft geflochten oder mit Bändern zusammengehalten werden. Diese Zöpfe werden durch Rückenfiguren besonders zur Geltung gebracht, doch auch auf dem skizzierten Profilporträt des Manuel Chrysoloras ist ein unscheinbarer Zopf zu erkennen (Abb. 5). Die auf dem Nacken aufliegenden Korkenzieherlocken des Palaiologos der Medaille verbreiteten sich in den Orientalen-Darstellungen.<sup>499</sup> Eine weitere Diffusion des Motivs in die christliche Ikonographie wie zum Beispiel auf das zeitgenössische Christusbild kann nur gemutmaßt werden.<sup>500</sup>

---

<sup>497</sup> WEISS 1966b, S. 18, mutmaßt beispielsweise: „The imperial bust is a very penetrating piece of characterization. The inner qualities of the portrayed are rendered here with a realism which strives to show every facet of his personality. The full mouth, with the slightly protruding upper lip covered by the moustache, suggests a mixture of cruelty and cunning. It is the mouth of a man that can not be trusted, and this, together with the long and thin hooked nose and the small, almost slit, eyes, do not certainly reveal a very engaging personality. As a key to the sitter's character, this portrait may be compared to Pisanello's drawing of the Emperor Sigismund in Paris, which also characterizes admirably that scarcely amiable ruler.“ Hier scheint die psychologische Charakterisierung des Kaisers von GILL 1959 nachzuwirken.

<sup>498</sup> Die unter der Stirn zurückliegende Nasenwurzel und der Knick im Nasenrücken sind gegenüber der Medaille Pisanellos deutlicher betont, die Form von Augen und Wangen verändert. Auch durch die kaskadenartige Anlage der Haar- und Bartsträhnen wirkt das ganze Gesicht vertikal gelängt. Die vegetabil-organische Überformung der Kleidung, die durch den unklar integrierten Drachen bekrönt wird, scheint einen unbegrenzt wuchernden Luxus zu symbolisieren. Das Äußere des *Gran turco* korrespondiert mit dem Monströsen des Drachen.

<sup>499</sup> Vgl. u.a. die bogenschießende Rückenfigur rechts in Giovanni di Ser Giovanni gen. Lo Scheggia *Martyrium des Hl. Sebastian*, 1457, Florenz, San Lorenzo, San Giovanni Valdarno. CAVAZZINI 1999, Kat.-Nr. 20, S. 79.

<sup>500</sup> Siehe u.a. Giovanni Bellini, *Christus am Ölberg* um 1465 datiert, London, National Gallery, wo neben der Haartracht auch der Spitzbart an den Kaiser erinnert, der Faltenwurf hingegen an Marco Zoppo's Orientalen (Abb. 56), die natürlich auch ikonographisch bedingte Rückenfigur an die Griechen-darstellungen insgesamt. Umgekehrt kann dabei auch gefragt werden, wie sehr der byzantinische Kaiser das Christusbild imitiert, was die Ähnlichkeiten ebenfalls erklären würde.

Über die Bärte der Griechen ist bereits von den Zeitgenossen viel geschrieben worden, sodass an dieser Stelle einige ergänzende Anmerkungen gegeben werden können. Die Bärte sind ein identitätstiftendes Merkmal der griechischen Geistlichkeit.<sup>501</sup> Detailliert äußert sich Lapo da Castiglione d. J. über die Haare und Bärte der Griechen. Seine Beschreibung ist allerdings stilistisch ausgefeilt und antithetisch aufgeladen, sodass sie ebenso wie die Bilder nur beschränkt zur Rekonstruktion des tatsächlichen byzantinischen Habitus genutzt werden kann. Immerhin erfahren wir von der griechischen Mönchstonsur, sowie von unbärtigen Griechen und solchen mit gemalten Augenbrauen, was Indizien für Eunuchen sein könnten.<sup>502</sup> Pero Tafur berichtet sogar von der persönlichen Einstellung des Kaisers Johannes VIII. pro Bart, während er selbst den konträren westlichen Brauch anführt.<sup>503</sup> Die kurze Bemerkung ist bezeichnend, da Tafur die Differenz äußerst stark macht, indem er das Barttragen im Westen für so abnorm erklärt, dass nur durch eine große Gesichtsverletzung eine Ausnahme statthaft sei.<sup>504</sup> Gleichsam nahm Tafur seinen langen Bart erst ab, als er von seinen Landsleuten dazu aufgefordert wurde und schon einige Tage in Italien verbracht und wichtige Audienzen absolviert hatte. Offenbar reizte es den Reisenden, dieses Zeichen des Orients möglichst lange zu tragen. Noch pathetischer setzt Johannes von Ragusa seinen Bart ein, nachdem er im Auftrag des Konzils von Basel den Kaiser und den Patriarchen nach Avignon einladen sollte und nach fast drei Jahren ohne Griechen zurückkehrte: „Jung und bartlos sandtet ihr mich, seht her, ihr bekommt mich wieder, einen alten Mann, ergraut und bärtig wie ein Grieche.“<sup>505</sup>

Dass der Bart als Chiffre für *grexità* steht, zeigt der Einwand gegen Bessarion als Papst im Konklave von 1455.<sup>506</sup> Unabhängig von den Motiven, die der französische Kardinal

---

<sup>501</sup> „Sie sagen, es ist eine Sünde sich den Bart zu rasieren“, schreibt Felix Fabri in einem polemischen Absatz über die Griechen. „Barbas abradi peccatum esse dicunt.“, FABRI 1843, S. 325. Dies muss dem Dominikaner paradox vorgekommen sein, galt aus lateinischer Sicht gerade der Bart und langes Haar als Zeichen der Sündhaftigkeit und seine Rasur als demütige Reinigung. Papst Julius II. bricht Ende 1510 mit der strikten Bartlosigkeit des westlichen Klerus, eben in dem er sich einen Bart stehen lässt. Siehe HOFMEISTER 1943/44; TRÄGER 1997, S. 98.

<sup>502</sup> Vgl. JAMES 1997 und RINGROSE 2003.

<sup>503</sup> „Este dia me despedí dél, é fuí á reposar, é quitéme la barva, que traya muy luenga, por ruego de los castellanos; é otro dia, vestido á la manera nuestra, fui ver al Emperador, é como me vido, dixo que le pesaba mucho por lo que yo avía fecho en tajarme la barva, que es la mayor onrra é el mayor bien que los onbres tienen; yo le respondí: señor, nosotros por el contrario lo tenemos, que sinon por grant dapño jamás nunca la traemos; así que en esto fablamos una grant pieca“, TAFUR 1874, S. 221.

<sup>504</sup> Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang der nonchalante Vorschlag von Cennini: Um eine bessere Nachbildung beim Abnehmen von Gesichtsmasken zubekommen, sollten Bärte vor dem Guss abgeschoren werden, CENNINI 1970, S. 131. Er führt nicht aus, ob sie später nachmodelliert wurden oder für das fertige Bildnis irrelevant blieben.

<sup>505</sup> Das im diplomatischen Verkehr mit dem Orient pragmatische Barttragen wird hier mit den negativen Topoi des Alterns vor der Zeit und des Schicksals gebundenen Ergrauens verknüpft. Die eingangs zitierten Verse VERGIL 1958, Aeneis III, 593f. können durch die Versenden „inmissaque barba“, „at cetera Graius“ ohne an dieser Stelle semantisch verknüpft zu sein, einen Bezug für das Vorurteil des ungepflegten Äußeren der Griechen hergestellt haben.

<sup>506</sup> MOHLER 1967a, S. 251f; LABOWSKY 1994 widmet dem Bart des Kardinals ein eigenes Kapitel (S. 285f.).

Alain de Coëtivy gehabt haben mag,<sup>507</sup> ist es bemerkenswert, dass er auf diese Weise argumentieren konnte:

„Ergo, inquit, Ecclesiae Latinae Graecum pontificem dabimus, et in capite libri nephitum collocabimus? Nondum barbam rasi Bessarion, et nostrum caput erit? Et quid scimus, an vera est eius conversio? Heri et nudiustertius Romanae fidem Ecclesiae impugnavit, et quoniam hodie conversus est, magister erit noster et Christiani ductor exercitus? En paupertas Ecclesiae Latinae, quae virum non repperit summo apostolatu dignum, nisi ad Graecos recurrat!“<sup>508</sup>

Im Grunde stellt er den Bart als Symptom einer noch nicht ganz überwundenen schismatischen Einstellung dar. Der Bart wird nicht nur zu seinem Erkennungszeichen, sondern auch zu einem Stigma mit dem der griechische Kardinal diskriminiert wird.<sup>509</sup> Bessarion, den viele seiner Landsleute gerade wegen seiner Konversion als Verräter sahen, behält darin offenbar bewusst und anscheinend uneigennützig ein Stück griechische Identität bei.

An den Bärten zeigt sich die Relationalität von Fremdheit, denn gerade auf den Porträts des Quattrocento sind die Italiener fast ausnahmslos glatt rasiert. Im Cinquecento hätte ein Bart hingegen kaum mehr als ein Merkmal für Fremdheit getaucht. Da Bärte und Zöpfe ein beliebtes Motiv der Fremdenikonographie sind und auch von dem Gefolge angehörenden Kalmücken und Janitscharen getragen wurden, kann hierbei allerdings nicht von einem signifikant griechischen Merkmal geredet werden. Wie alle hier besprochenen Details ist auch die Bart- und Haartracht Übertreibungen ausgesetzt. Das Haar des Palaiologostyps, das in der Mehrzahl der Repräsentationen ein kanonisches Maß hat, wächst beispielsweise in einigen Bildern deutlich über diese Fassung hinweg (Abb. 67).<sup>510</sup>

---

<sup>507</sup> BURKLE-YOUNG 1998: „It is probable that the cardinals were less afraid of his Greek training and temperament than they were of his known austerity and passion for reform“, wobei sich an dieser Stelle wieder die Frage stellt, was mit „Greek temperament“ gemeint ist (o.S., Online-Ressource).

<sup>508</sup> PIUS II. 2003 (Buch I, Kap. 28), S. 140, Abs. 5: „Also werden wir der lateinischen Kirche einen griechischen Oberhirten geben, und werden wir einen Neophyten an die Spitze der Kirche stellen? Bessarion hat sich ja noch nicht einmal den Bart rasiert, und er soll unser Oberhaupt sein? Und wissen wir, ob seine Konversion ernstgemeint ist, machen wir ihn gleich zu unserem Meister und zum Anführer des christlichen Heeres? Ist die lateinische Kirche so arm, dass sie keinen Mann findet, der des höchsten apostolischen Amtes würdig wäre, und sich an die Griechen wenden muss?“ (Übers. n. Stölzl, PICCOLOMINI 2008, S. 54). Die Argumentation zeigt auch, wie groß das Misstrauen gegenüber den Griechen nach der Union selbst im Kardinalskollegium blieb.

<sup>509</sup> U.a. wird er mehrmals als Ziegenbock bezeichnet. Vgl. RONCHEY 2006, S. 212f.

<sup>510</sup> Das Autorenbild zeigt einen Aristoteles im Profil als Palaiologostyp, dem die Strähnen über die Schulterblätter gehen und der Vollbart bis zur Brust, der ansonsten jedoch die Charakteristika der Medaille (Knöpfe, Kragen, Skiadion etc.) bewahrt. Lorenzo Canozi, *Aristoteles*. Mitte 15. Jahrhundert, Padua, Biblioteca Civica, B.P. 1494, fol. 2<sup>r</sup> (abg. bei GREGORI 2003, S. 178).



## 2.9 Hüte

Da Bärte auch von anderen Fremdengruppen getragen werden, gelten gemeinhin die Kopfbedeckungen als signifikantestes Merkmal der Byzantiner.<sup>511</sup> Ihr Erscheinen in Bildern hat bereits zu neuen Datierungen mit dem Konzil als *Terminus post quem* geführt.<sup>512</sup> Dies erweist sich als problematisch, da ähnliche Hüte schon vor dem Eintreffen der griechischen Delegation in der italienischen Kunst erscheinen.<sup>513</sup>

Die am häufigsten dargestellten Hüte sind das kaiserliche Skiadion und das Kamelaukion.<sup>514</sup> Daneben finden sich diverse Hutformen, bei denen zwischen exotisierender Fantasie und originärer Tracht schwer zu unterscheiden ist. Stehen am einen Ende des Spektrums fiktive Kopfbedeckungen als Ausdruck einer übersteigerten Fremdheit, ist auf der anderen Seite der Übergang zwischen westlichen und östlichen Hutformen fließend. Mit Hilfe der Kopfbedeckungen lassen sich ihre Träger jedoch nicht immer konkret in ihren gesellschaftlichen Rollen identifizieren, da die geistliche Gewandung in Byzanz eng mit der höfischen Kleidung verbunden ist.<sup>515</sup>

Das Skiadion ist das prominenteste Kleidungsstück in den italienischen Repräsentationen der Byzantiner, auch die Textquellen beschreiben es immer wieder.<sup>516</sup> Ein genaues Bild der Kopfbedeckung entsteht dadurch jedoch nicht. Obwohl einige Grundcharakteristika konstant bleiben, variiert der Hut in den Darstellungen in Form und Ausdehnung je nach dem Stil des Künstlers und den Etappen des Tradierungsprozesses. Diese Variationen und Mutationen werden durch die direkte Gegenüberstellung deutlich (Abb. 68).<sup>517</sup> So zeigt sich in Piero della Francescas Hüten dessen Interesse an Geometrie und Perspektive, während Pisanellos Skiadion tatsächlich Spitzbogenform hat, sodass es mit seinen rippenähnlichen Schnüren einem umgestülpten gotischen Gewölbe gleicht und Ähnlichkeiten mit dem kurz vor dem

---

<sup>511</sup> Auch innerhalb der byzantinischen Gesellschaft gelten die Hüte als wichtiges Distinktionsmerkmal, „one can claim that in the Palaiologan period the head-dress had become the most distinctive item of official costume.“, PARANI 2003, S. 69 (sie vermutet, dass die kaiserliche Kopfbedeckung von italienischen Hüten beeinflusst wurde; zu Hutmoden und Skiadion S. 69–71).

<sup>512</sup> WOHL 1980 stellt Rab Hatfield folgend für Domenico Veneziano, *Anbetung der Könige*, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, einen Konzilsbezug her und datiert daher nach 1439.

<sup>513</sup> U.a. als Hut des Tristan im Meister des Ladislao Durazzo *Triumph der Venus*, 1390–1420, Paris, Louvre (abg. bei CARLI 1997, S. 45, Taf. 1).

<sup>514</sup> Vgl. allg. zum Kamelaukion PILTZ 1977. Weitere Skiadon-Darstellungen WEISS 1966b, S. 15f.

<sup>515</sup> Vgl. zur liturgischen Gewandung und der Nähe zur Hofmode sowie der Vergabe privilegierter Kleidungsstücke durch den Kaiser an die Geistlichkeit SCHNABEL 2008.

<sup>516</sup> U.a. CORAZZA 1991 „con cappelletto bianco appuntato dinanzi; di sopra il detto cappelletto aveva un rubino grosso più che un buon uovo di colombo, con altre pietre.“, S. 37. ALEXANDER 2004 hat einige sehr ähnliche Hüte aus asiatischen Bildern zusammengetragen (S. 141f.).

<sup>517</sup> Dass es sich um ein Skiadion handeln soll, kann bei peripheren Rezeptionen teilweise nur aus der Kombination mit anderen Markern des Palaiologostyps geschlossen werden, wie Profilansicht, Spitzbart, langes Haar. Vgl. die Miniatur zur *Enthauptung des Hl. Pankratius* in: Jacobus de Voragine: *Leben der Heiligen*, gedruckt von Anton Koberger 1488. Zur Mutation von Hüten in Bildern siehe auch REICHEL 1998, S. 131.

Konzil von Brunelleschis fertiggestellten Florentiner Dom hat.<sup>518</sup> Die Hüte der beiden Künstler unterscheiden sich auch von der Form der Krempe. Bei Piero ist die umlaufende, hochgeklappte Krempe oberhalb des Ohres eingeschnitten.<sup>519</sup> Apollonio di Giovanni führt vor, wie flexibel der Hut mit diesem Schnitt wird, indem er mal den hinteren Teil über den Hinterkopf herunterklappt, mal den Schirm zur Stirn herunterzieht. Leicht abgeklappt ist auch die vordere Krempe im Sinai-Porträt (Abb. 17), sodass sie perspektivisch nach vorn ragt. Wenn Pisanello also dieses Bildnis ausgeführt haben sollte, löst er sich von dem in der Medaille formulierten Skiadiontyp, der eine durchgehende Krempe hat, deren hinterer Teil steil ansteigt.<sup>520</sup>

Ein besonderer Schmuck der kaiserlichen Kopfbedeckungen ist das Juwel an der Spitze, das durch weitere Steine eingefasst sein kann und auf einer Metallfassung montiert ist.<sup>521</sup> Mit der Kerbe in der Krempe ist dieses Detail das deutlichste Unterscheidungsmerkmal zu dem schon im Trecento bekannten Reishut. Doch beide Elemente verlieren sich in den Variationen. Um den Träger des kaiserlichen Huts unmissverständlich kenntlich zu machen, wird er in einigen Repräsentationen ‚verwestlicht‘, indem oberhalb der Krempe eine Krone aufgesetzt wird.<sup>522</sup> Diese Zugabe deutet darauf hin, dass dem Skiadion allein nicht die Signifikanz zugetraut wurde, einen Palaiologen, einen Konstantin oder auch einen Großtürken in seiner Majestät darzustellen. Tatsächlich wird das Skiadion als Realie in Bildern des 15. Jahrhunderts geradezu inflationär verwendet, sodass eine zusätzliche Distinktion notwendig wurde.<sup>523</sup> Die weite Verbreitung des Hutes scheint auch dessen direkten Bezug zu den Byzantinern verwischt zu haben, das Kamelaukion wird hingegen konkreter eingesetzt, um Griechen identifizierbar zu machen.<sup>524</sup> Als Orts- oder

---

<sup>518</sup> Vgl. ROECK 2006, S. 45: „[...] ein Hut der ausklingenden Internationalen Gotik.“

<sup>519</sup> Diese dreieckige Kerbe in der Krempe zeigt auch das Skiadion Filaretos an der Bronzetür. Was noch unwahrscheinlicher werden lässt, dass er die Büste erstellt hat, die vom Skiadion her ganz nach der Medaille gebildet ist.

<sup>520</sup> Der Anstieg ist in der Büste (Abb. 16) wiederum deutlich zurückgenommen. Die Streifentextur der Krempe entspricht ebenfalls nicht der Medaille.

<sup>521</sup> Pisanellos Skizze zeigt das ‚Taubenei‘ als Solitär auf antennenartiger Fassung, die Medaille und Büste von kleineren perlformigen Steinen umgeben. Die Miniatur im Sinai-Codex (bei der das Juwel auch abgeschnitten worden sein kann) und Piero della Francesca verzichten auf diesen Schmuck, während er von Filarete besonders betont wird.

<sup>522</sup> Den Kaiser darüber kenntlicher zu machen, mag bei der Medaille auch durch die nur in griechischer Schrift abgefasste Beischrift besonders angebracht gewesen sein.

<sup>523</sup> In Apollonio di Giovanni's Werken wird es sogar von der karthagischen Dienerschaft getragen. Vgl. Ricc. 492.

<sup>524</sup> Vgl. dazu Kapitel IV.3.1.2 Dichotomie zwischen Griechen und Trojanern.

Zeitvektor findet es sich im Hintergrund einiger Szenen, um auf Schauplatz und Zeitpunkt der Handlung zu verweisen.<sup>525</sup>

Erstaunlich ist die Varianz in der Größe der Hüte. Der Schirm und der Kegel des Skiadions konnten beträchtliche Ausmaße erreichen. Das zylindrische Kamelaukion erlangt in den Bildern noch größere Abmessungen. Es wächst in die Höhe und kann sich nach oben hin verbreitern. Die größenmäßige Ausdehnung und Formvarianz korrespondiert geradezu mit der ikonographischen Expansion in immer neue Sujets.<sup>526</sup> In einigen Darstellungen wird es durch goldene Pailletten verziert, um etwa Protagonisten oder höhergestellte Personen hervorzuheben (Abb. 127).

Im Gaspare da Padova zugeschriebenen Titelbild der *Historia animalium*, welches gleichsam auch Autorenbild ist, trägt Aristoteles ein Kamelaukion, das stark mit dem ihn hinterfangenden Apsissegment korrespondiert und ihm wie ein kanneliertes Kapitell auf dem Haupt ruht (Abb. 69). Das einfache Einsetzen des byzantinischen Habitus als Repräsentation des Philosophen reichte dem Künstler offenbar nicht mehr aus, sodass er den Hut weiter antikisierte. Das extravagante Auftreten des Autors in seinem antikisierenden Gehäuse, umgeben von den zu behandelnden Gegenständen der Fauna, scheint die Differenz von Natur und Kultur sinnfällig darzustellen.

Variationen wie diese, zeigen darüber hinaus, wie schwer kostümgeschichtliche Schlüsse aus diesen Repräsentationen zu ziehen sind. Eine moderate Größe der Hüte mag tendenziell auf eine ‚realistischere‘ Wiedergabe des Äußeren der Byzantiner schließen lassen. Der vom Kaiser 1438/39 getragene Reisehut liegt jedoch trotz allem irgendwo zwischen seinen stilistisch mutierenden Repräsentationen.

Die Abwandlungen des Skiadions lassen dieses mit Judenhüten und anderen orientalischen oder frei erfundenen Kopfbedeckungen verschmelzen und werden zum Requisit antiker Themen oder biblischer Szenen und Martyrien. Exotische Varianten des Skiadions wie auch des Kamelaukions finden sich somit auch oft im Zug der Magier, wo schon vor dem Konzil ähnliche Reisehüte von den Königen getragen

---

<sup>525</sup> Vgl. Antonio Vivarini, *Die Heilige Apollonia zerstört ein Götzenbild*, Mitte 15. Jahrhundert, Washington, National Gallery. Natürlich ist hier auch die Freude an der Geometrie der exotischen Hutformen zu berücksichtigen. Wie vektoriell Kontextualität geschaffen wird, zeigt sich hier auch durch die Inschrift „EVSEB<sup>1</sup>V“, wodurch der später geborene Kirchenvater, aber älteste bekannte Berichtstatter, in eine Art Augenzeugenschaft zum Ereignis gerät. Deutlich als ‚Ortsvektor‘ im ansonsten ‚westlichen‘ Ambiente beim Meister des Johanneslebens, *Die Wiedererweckung der Drusiana*, ca. 1440–45, Ferrara, Pinacoteca Nazionale.

<sup>526</sup> Als Arabeske, die dennoch exemplarisch für den Transfer der habituellen ‚Realien‘ steht, sei auf Vittore Carpaccios Zeichnung *Zwei stehende muslimische Frauen*, Princeton, Art Museum, verwiesen. Carpaccio scheint hier den Radhut seiner Vorlage – Erhard Reeuwichs *Sarazenen*, aus Bernhard von Breydenbachs *Peregrinationes*, 1486 – in ein Kamelaukion korrigiert zu haben, möglicherweise angeregt durch ähnliche männliche Rückenfiguren mit Zopf. Holzschnitt und Zeichnung gegenübergestellt bei BLASS-SIMMEN 1991, S. 54f., Abb. 20, 22.

wurden.<sup>527</sup> Diese vorkonziliaren Beispiele zeigen auch, dass die Hüte für Interpretations-Interpretationen und Datierungen selten hinreichend sein können.

## 2.10 Fazit und Ausblick

Die hier begonnene Liste ließe sich noch um weitere Details, wie die Reflexbögen oder eine differenziertere Analyse der Gewandformen erweitern. Doch während der Bogen eine im ganzen Orient beliebte Waffe darstellt, ergibt sich bei der Kleidung eine schwer zu trennende Vermischung zwischen antiken oder fiktiven Gewändern und byzantinischem Habitus. Mit Orient und Antike sind jedoch auch die beiden ikonographischen Räume benannt, zu deren Repräsentation der byzantinische Habitus im Laufe des Quattrocento verwendet wird. Gleichzeitig schlagen sich die Vorstellungen von Orient und Antike direkt auf ihn nieder.

Die bisher herausgearbeiteten Details zu kennen, ermöglicht nicht nur eine sicherere Corpusbildung des byzantinischen Habitus als Bildmotiv, sondern gibt auch Aufschlüsse bei Zuschreibungsproblemen, Tradierungswegen und der eigentlichen Bildanalyse. Während die Arbeit im Folgenden von diesen empirischen Befunden innerhalb der Interpretationen profitieren kann, wurde das Potential der Habitusmerkmale für Attributionsfragen nur angedeutet. Es bietet sich als Instrumentarium vestimentärer morellianischer Kriterien an, die durchaus noch für die Künstler individuell weiter verfeinert werden könnten. Besonders naheliegend ist dies bei florentinischen Künstlern, da diese oft stilistisch ganz individuelle Griechenbilder schufen und damit eine Differenzierung entsteht, die neben traditionellen Kriterien den Ausschlag geben kann, etwa um Zuschreibungen an Fra Angelico oder Pesellino zu klären.<sup>528</sup>

Darüber hinaus stellt sich die Frage, wie der byzantinische Habitus in Italien rezipiert wurde, also ob noch andere Repräsentationsmodi neben den bildkünstlerischen bestehen. Im Fall der Kleidung ergeben sich nur Indizien einer direkten Rezeption in

---

<sup>527</sup> Eine möglicherweise späte Variation in seltener fast frontaler Ansicht mit antikisierender Krone beim schwarzen König bei Eusebio di San Giorgios *Anbetung der Könige*, 1508, Perugia, San Pietro (Foto Marburg). Vgl. zum vorkonziliaren Skiadion auch ROECK 2006, S. 42–43, sowie Niccolò di Pietro Gerinis *Anbetung der Könige*, Mittelstück der Predella eines unbekannten Retabels, um 1395, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie.

<sup>528</sup> Die gemeinhin Fra Angelico zugeschriebene Predellentafel *Bestattung der Hll. Cosmas und Damian*, Florenz, Accademia, schreibt WEISBACH 1901 (S. 38f.) wegen ihrer Raumauffassung Pesellino zu. So problematisch das von Weisbach konstruierte große Œuvre Pesellinos auch ist, lassen sich für diese Attribution Argumente hinzufügen. So entspricht die Figur vor dem Kamel in byzantinischem Habitus Pesellinos Auffassung. Für ihn sprechen die charakteristischen Goldstickereien sowie das togaähnliche Gewand, in das Pesellino auch rechts im *Triumph der Fama*, um 1450, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum (Taf. XIV), ebenfalls einen Kamelauktionsträger einkleidet. Im Werk Fra Angelicos erscheint der byzantinische Habitus hingegen nur ganz vereinzelt.

Form von Mode. Die Darstellung einer Variation des Skiadions in Botticellis *Anbetung der Könige* bildet einen Sonderfall (Abb. 70). Dort scheint Lorenzo de Medici selbst ein ‚spitzes Hütchen‘ zu tragen, das zwar deutlich von dem durch Pisanello tradierten Motiv abweicht, aber dennoch die Charakteristika der textlichen Beschreibungen besitzt (Abb. 71). Es ist schwer zu entscheiden, ob es sich um eine bildinterne Kostümierung handelt, in der an das Skiadion alludiert wird, oder ob es tatsächliche Anlässe gab, in denen der Magnifico mit einem Hut *alla graeca* erscheinen konnte.<sup>529</sup> Obwohl hier das bildinterne Dekor für ein rein malerisches Motiv spricht, berührt das Kryptoporträt den größeren Fragehorizont, inwieweit italienische Eliten Elemente byzantinischer Hofkultur adaptiert haben.<sup>530</sup> Durch ausgefallene Mode oder bildliche Allusionen scheinen die als orientalische Könige und Edelleute gegebenen Medici ihre Mitbürger an die Ausrichtung des Konzils, das maßgeblich durch deren Engagement zustande kam, und die damit verbundene exotische Pracht erinnern zu wollen. Es ist ein beiläufiges Erinnern, das sich weniger in den Protagonisten der Szene als in einer Art Staffage formuliert.

Benozzo Gozzolis Fresken in der Privatkapelle der Medici im Palazzo Medici-Riccardi memoriert auf ähnlich indirekte Weise die griechische Delegation (Abb. 72). Denn nach der Analyse der für die Konstruktion des byzantinischen Habitus signifikanten Details zeigt sich, dass diese nicht an den drei Königen erscheinen (Abb. 38), sondern vornehmlich im hinteren Teil ihres Gefolges (Abb. 72).<sup>531</sup> Falls Gozzoli dennoch in seinen Hauptfiguren auf das Konzil verweisen wollte, nutzte er dazu ein Sondergut, unabhängig von den kanonischen Bildformularen. Dadurch wäre jedoch für den Betrachter die Identifizierbarkeit der Personen erschwert worden. Es erscheint zudem abwegig, da die Könige eher in der Tradition von Gentile da Fabriano's *Pala Strozzi* stehen. Besonders der oft als Johannes VIII. identifizierte König gleicht in seiner Gewandung einem König Gentiles (Abb. 38, 73). Der Epochenbegriff ‚Internationale Gotik‘ könnte für die beiden Dreikönigsdarstellungen eine andere Dimension erhalten, indem er auch beschreibt, wie diese Bildfiguren aus einem ‚internationalen Fundus‘ von Herrscherikonographie zusammengesetzt werden. Westliche Elemente mischen sich mit exotisch-orientalischen.

Die im Kapitel umrissenen kanonischen Elemente des byzantinischen Habitus in italienischen Repräsentationen ermöglichen auch Zuschreibungs-, Tradierungs- und Datierungsfragen zu klären, die über die Identifikation einer Künstlerpersönlichkeit hinaus in Richtung einer Motivgeschichte gehen, welche hier nur an wenigen

---

<sup>529</sup> Zur Kostümierung siehe auch Kap. II.5 *Ausblick*. Chronologisch später, jedoch vom Phänomen naheliegend, sind die Bildnistürkerien des Barock, dazu jüngst TRAUTH 2009.

<sup>530</sup> HERALD 1981 (S. 189–208) datiert die Diffusion ausländischer Moden in Italien erst 1480–1500. Das Konzil scheint aber Anlass genug, um schon früher originelle Elemente zu rezipieren.

<sup>531</sup> Erstaunlich ist auch, dass der Kamelauktionträger im Hintergrund bartlos ist. Gozzoli scheint hier an der Konvention vorbeizumalen. Auch bei Domenico Venezianos *Anbetung der Könige*, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, findet sich ein einzelner Kamelauktionträger im hinteren Teil des Zuges.

Beispielen angedeutet werden kann. Aus den Beobachtungen ergibt sich keine strahlenstrahlenförmige Tradierungslinie. Pisanellos Medaille bestimmt maßgeblich die weite Flächenausdehnung des Palaiologostyps bis nördlich der Alpen. Dennoch finden sich in den Konzilsorten sowie in Rom und Venedig auch von dieser und den Vorzeichnungen unabhängige Motive. Für diese besonders durch die Schweißtücher und Lederstrümpfe bestimmte Gruppe lässt sich kein Urheber identifizieren. Dies ist auch nicht zwingend erforderlich, denn eine große Zahl der an den Konzilsorten ansässigen Künstler und möglicherweise auch vom Ereignis angelockte oder durchreisende könnten den byzantinischen Habitus während der langen Verweildauer der Griechen studiert haben. In Folge des Ausmaßes, in dem Piero della Francesca den byzantinischen Habitus dezidiert in der *Taufe Christi*, der *Geißelung Christi* und den aretinischen Fresken verwendet, wurde oben bereits vorgeschlagen, dass Piero den byzantinischen Habitus möglicherweise aufgrund eigener Beobachtung auf dem Unionskonzil mitentwickelt hat. Besonders auffällig sind bei ihm die Schweißtücher und das lange lockige Haar bis in den Nacken, die vielfach in der *Legende des Heiligen Kreuzes* in Arezzo in der sogenannten *Schlacht an der Milvischen Brücke* erscheinen (Abb. 74).<sup>532</sup> Trotz der Zerstörungen im Bereich des Hinterkopfs des Konstantin erkennt man von der Stirn ausgehend einen schmalen zur Lanze hin breiter werdenden Streifen eines weißen Tuchs. Das Kaiserbild ist also mit einem unter dem Skiadion hervorschauenden Schweißtuch zu rekonstruieren und in der Zusammenschau mit den anderen Palaiologos- und Griechentypen Pieros mit langem gelocktem, auf dem Kragen aufliegendem Nackenhaar zu denken. Somit verwundert es, dass in der Kopie des Nazareners Johann Anton Ramboux, die so wichtig für die Interpretation des Freskos geworden ist, der fliehende Konterpart des Konstantin weder ein Schweißtuch noch langes Haar trägt (Abb. 75).<sup>533</sup> Er fällt damit gänzlich aus dem byzantinischen Habitus, den Piero ansonsten großen Teilen des antiken Personals beigibt. Sicherlich wäre eine Differenzierung zwischen Konstantin und seinem Gegner Maxentius möglich, wie sie auch durch die Heraldik in Form von Reichsadler contra Drachen- und Mohrenbanner aufgestellt wird.

Die Abwandlung der nicht gerade polarisierenden Details deutet aber weniger auf eine Wahl Piero della Francescas als auf eine freie Rekonstruktion Ramboux' hin. Auch die Form des Skiadions unterscheidet sich von Pieros Auffassung des Hutes: Die Krempe ist nicht ganz eingeschnitten, der Bogenschlag der Kappe geht weit über die Stirn hinaus und auch die kurvig ansteigende Krempe entspricht nicht dem fast geraden

---

<sup>532</sup> Der eingeführte Titel ist von BÜTTNER 1992 in Zweifel gezogen worden, da er den Höhepunkt in Form des Untergangs von Maxentius nicht dargestellt sieht, die folgenden Beobachtungen relativieren jedoch diese Deutung. Vgl. jüngst WEDEPOHL 2013.

<sup>533</sup> WARBURG 1922. Die Aquarellkopie von 1840 befindet sich heute in Düsseldorf, Kunstmuseum im Ehrenhof; siehe auch ROETTGEN 1996/97, S. 232, Abb. 60, und HUECK 1998. Aby Warburg hatte sie für seine kurze Interpretation des Bildfeldes herangezogen und seit dem wird sie immer wieder traktiert. Der gleiche Habitus der Gegner macht ikonographisch grundsätzlich Sinn, da zwei Kaiser gegeneinander antreten.

Schirm der anderen Skiadia. Diese Unterschiede sind für den geometrisch so präzisen Piero unwahrscheinlich. Schließlich stimmt auch der Abschluss des heraldischen ‚Mohrenkopfs‘ bis zur Brust nicht mit den gegenüberliegenden Wappen überein. All dies deutet daraufhin, dass Ramboux einen auch schon fragmentarischen Zustand vorfand, den er mit künstlerischer Freiheit ergänzte. Wenn wir dies für die Hinterkopfpartei vermuten, wird auch das Skiadion fraglich, zumal ein Reiter neben ihm eine kremenlose Mitra trägt. Wenn die Figur jedoch nicht der Palaiologostyp der Rambouxkopie ist, kann nicht einmal mit Sicherheit behauptet werden, dass darin der Anführer des feindlichen Heeres gezeigt wird. Selbst der Reiter auf dem dünnen Pferd, den bereits Vasari belegt, ist in seiner Darstellungsweise anzuzweifeln, denn in Pieros Vita heißt es: „[...] uno ignudo e mezzo vestito alla saracina sopra un cavallo secco [...]“.<sup>534</sup> Die Figur verfügt jedoch nicht über sarazenische Kleidung. Der Nazarener fand offenbar ein bereits beschädigtes Fresko vor, das er an den verdorbenen Stellen sensibel aber dennoch frei rekonstruierte. In Pieros Fresko könnte somit der letzte Reiter der Fliehenden durchaus Maxentius sein, dessen Pferd in den Fluss zu fallen scheint. Seine antikisierende Rüstung, das purpurne Zaum- und Sattelzeug sowie der geteilte Bart, ähnlich dem des Konstantins, spricht ebenso für diese Zuschreibung wie das Thema des Bildes selbst, der Triumph des Kreuzes, in dem dessen Gegner als besiegt gezeigt werden sollte.

Diese Beispiele deuten an, wie über die Habitusdetails Interpretationen, Zuschreibungen und Rekonstruktionen neu bewertet werden können. Die je eigenen und auch teilweise unbewussten Gewichtungen des Künstlers bei der Darstellung der Griechen lassen Attributionen und Schlüsse zu, die über eine bloße ‚Einflussgeschichte‘ hinausgehen. Letztere zu schreiben, ist durchaus mit Hilfe des byzantinischen Habitus versucht worden, indem Bildfiguren als von Bellini oder Piero della Francesca bestimmt charakterisiert wurden.<sup>535</sup> Teilweise scheint sogar das Gegenteil der Fall zu sein: Die hier beschriebenen kanonischen Details werden zwar übernommen, aber gleichzeitig offenbar bewusst verändert. So deutet Antonello da Messina im Hintergrund des vermutlich um 1475 entstandenen *Heiligen Sebastian* einen Palaiologostyp als Rückenfigur an, und auch der Gesprächspartner entspricht dem gängigen Schema (Abb. 76, 77).<sup>536</sup> Lediglich der obere Rand des Kamelaukion ist

---

<sup>534</sup> “[D]ove è la fuga e la sommersione di Massenzio, un gruppo di cavagli in iscorcio, così maravigliosamente condotti che rispetto a que' tempi si possono chiamare troppo begli e troppo eccellenti. Fece in questa medesima storia uno mezzo ignudo e mezzo vestito alla saracina sopra un cavallo secco, molto ben ritrovato di notomia, poco nota nell'età sua.” VASARI 2005, *Le Vite*, Bd. III., S. 263, Z. 2–7.

<sup>535</sup> LAUTS 1940 sieht „echte Piero-Gestalten“ und Einflüsse von Bellini im Hintergrund von Antonello da Messinas *Heiligem Sebastian* (S. 55).

<sup>536</sup> Antonello da Messinas *Heiliger Sebastian* ist kürzlich restauriert worden, was die Details wieder deutlich und in hoher farbiger Differenzierung hervortreten lässt. Vgl. allg. HENNING 2005; HENNING 2006. Schon Morelli stellte diese Qualität heraus: „Wie lebendig und geistreich sind nicht die kleinen Figuren im Mittel- und Hintergrunde hingemalt, [...]. Wie fein ist die Ausführung bis in die kleinsten Details!“; LERMOLIEFF 1891, S. 236.

gezackt wie ein Zinnenkranz. Es ist schwer zu entscheiden, ob diese Abweichung künstlerische Eigenwilligkeit, Variationsfreude oder eine ikonographische Logik darstellt. Möglicherweise formuliert Antonello an dieser Stelle eine weitere Exotisierung des antiken Personals, mit der die konstruierte Analogie zum byzantinischen Habitus gleichzeitig tradiert und überwunden wird. Schließlich entsteht das Bild in einer Zeit, in der ein anderes, an antiker Plastik gewonnenes Wissen, die Repräsentationen zusehends bestimmt und die Gleichsetzung von antiken und gegenwärtigen Griechen fraglich werden lässt. Am deutlichsten wird dieser Übergang am Gaspare da Padova zugeschriebenen Autorenbild des Aristoteles, in dem das Kamelaukion zum Kapitell verwandelt wird (Abb. 69).

### **3. Typen und Motive**

Ernst H. Gombrich betont in seinem Aufsatz über Apollonio di Giovanni die Bedeutung von „types and patterns“ für die Kunst des Quattrocento.<sup>537</sup> Damit argumentiert er nicht nur gegen Paul Schubrings Interpretation, der den Palazzo Medici in den Miniaturen zu identifizieren glaubte, sondern charakterisiert auch den Werkstattbetrieb des Cassonemalers.<sup>538</sup> In dieser und anderen Deutungen stellt sich Gombrich gegen eine voreilige Verknüpfung von Bildinhalten mit historischen Gegebenheiten. Er versucht die Bilder zunächst aus den Strukturen und Regeln des Kunstsystems wie der Vorlagenpraxis oder der Ikonographie zu verstehen.

Da Fremde ein soziologisch so virulentes Thema sind und die Auseinandersetzung Italiens mit Byzanz und dem Orient für das Quattrocento so augenfällig ist, wird die Grenze zwischen Repräsentation und sozialer Wirklichkeit leicht übersehen. Den folgenden Beobachtungen, die sich durchaus auf diese Grenze beziehen und die Kopplungen zwischen unterschiedlichen Repräsentationen und Labeln zu analysieren versuchen, sei Gombrichs Einschätzung appellierend vorangestellt: „Quattrocento art offers no reportage of the places and personages of the time, for it operates with types and patterns, not with individualistic portrayals.“<sup>539</sup>

In der Einleitung wurde bereits angesprochen, dass Leonardo Olschki im Bezug auf die Fremden in der Kunst zwischen „imaginary types“ und „authentic portraits“

---

<sup>537</sup> GOMBRICH 1955, S. 19. Typen und Motive soll hier keine freie Übersetzung von „types and patterns“ darstellen, sondern eine gemäßigte Sichtweise auf die Vorlagenverwendung und Rezeptionsmechanismen formulieren. Während „types and patterns“ ein mechanisches Kopieren von festen Schablonen bedeuten kann, soll hier die Variationsvielfalt um die (Ideal-)Typen und Motive herausgestellt werden.

<sup>538</sup> „It is one of many [mistakes] which were put forward by scholars of his generation who longed to see the ‚real life‘ of the Quattrocento reflected in its art.“, GOMBRICH 1955, S. 19. Paul Schubring identifizierte Palastgebäude und Baustellen im riccardianischen Vergil mit Architektur in Florenz, um dadurch zu einer Datierung zu gelangen. SCHUBRING 1923, S. 430–437.

<sup>539</sup> GOMBRICH 1955, S. 19.



unterschied.<sup>540</sup> Um welche Repräsentationsform es sich handelt, macht Olschki problematischerweise von der Qualität des Werks abhängig. Eine Kategorisierung, die schon an der Varianz der bisher gezeigten gattungsübergreifenden Beispiele nicht nachvollziehbar wird.

Die in dieser Arbeit herausgearbeiteten Typen und Motive sollen zunächst als solche behandelt werden. Das Porträt stellt darin einen möglichen, jedoch nicht immer zu erkennenden Sonderfall dar. Einige Typen ergeben sich aus der Kombination der oben beschriebenen Habitusdetails. Ein Beispiel dafür ist einer der *Griechen* in Bernhard von Breidenbachs *peregrinatio in terram sanctam* (Abb. 78). Während die linke Figur ganz entfernt an den Palaiologostyp erinnert,<sup>541</sup> konzentriert Erhard Reuwich die Merkmale auf die Figur im Zentrum. Sie ist bärtig, trägt den Mantel mit charakteristischem Kragen locker über die Schultern, einen Stoffband mit Schlaufe als Gürtel über einer Knopfleiste und an den Füßen die Lederstrümpfe.

### 3.1 Gebärden, Interaktionen und Etikettierung

Der oben umrissene Palaiologostyp und die bisher zusammengetragenen Merkmale der Byzantiner beziehen sich auf die äußere Erscheinung der Figuren. Die fremde Bildfigur wird in erster Linie über seine Kleidung identifizierbar. Dennoch kann es daneben weitere Besonderheiten geben, die den byzantinischen Habitus im Bild weiter ausformulieren. Gemeint ist hier nicht mehr das Aussehen der Figuren, sondern ihr Handeln. Dies beginnt bei ihrer Haltung, der Gestik sowie abweichenden Handlungen, wie für die Juden die Hostienschändung und für die ‚Zigeuner‘ das Handlezen und Stehlen zum Bildmotiv wird. An diesen Beispielen zeigt sich bereits, dass es sich weniger um eine Beobachtung fremder Kultur handelt als um xenophobe Vorstellung und Label. Diese sind jedoch nicht immer negativ, sondern können der Fremdengruppe auch besondere Kompetenzen zuschreiben. Das umfassende Verständnis von Devianz resultiert nicht aus einer Projektion moderner oder poststrukturalistischer Methode auf das Quattrocento, sondern lässt sich auch aus den Vorstellungen der Zeitgenossen entwickeln. So konstruiert Lapo da Castiglionchio d. J. im oben untersuchten Dialog die Alterität der Fremden zu seinen Landsleuten durch verschiedene Kategorien: „Varietas linguae, morum, cultus, habitus, incessus, corporum“.<sup>542</sup>

---

<sup>540</sup> OLSCHKI 1944, S. 98. Des Weiteren unterscheidet er auch zwischen „fantastic exotism“ des fernen Fremden und „familiar types of the Mediterranean commonwealth of peoples“.

<sup>541</sup> Hier handelt es sich allerdings um ‚echte‘ Hängeärmel mit seitlichen Löchern für die Arme.

<sup>542</sup> CELENZA 1999, S. 170 (VII, 6).

### 3.1.1 Hilaritas des Filarete durch antike Stereotype

In Kapitel I.2.3 wurden die päpstlichen Repräsentationsstrategien beschrieben, um zu verdeutlichen, wie über Bilder den Ereignissen eine veränderte Ordnung gegeben wird. Dort konnte gezeigt werden, dass viele Aspekte, die das Konzil problematisch gemacht hatten, an Filaretos Bronzetür von Alt-St. Peter ausgeblendet worden sind. In den Reliefbildern wird die Hierarchisierung in Zeremoniell und Heraldik zugunsten des römischen Primats umformuliert. Durch die offensichtliche Einstellung des Papstes zu den Konzilsereignissen sind dessen Eingriffe leicht nachzuvollziehen. Daneben finden sich jedoch Konnotationen, die nicht auf das Ereignis oder die propagandistische Repräsentationsintention rekurrieren, sondern durch die den jeweiligen Gruppen zugeschriebenen Labels bestimmt werden.

Ein brisantes Beispiel für Etikettierung findet sich in der *profectio* der Griechen (Abb. 33, 47). Zwischen dem reitenden Kaiser und seiner zweiten Darstellung beim Besteigen des Schiffes sind drei Personen eingerahmt, die durch ihre Nähe zu Johannes VIII. und den mitgeführten Bogen als dessen Entourage aufgefasst werden können. Noch deutlicher wird dies durch die Geste des sich umwendenden Kamelauktionträgers, der den Kaiser beim Hinaufsteigen des Stegs behilflich ist. Das Zurückblicken der beiden Männer mit Kamelauktion erscheint auf den ersten Blick als retardierendes Moment, das auf den reitenden Kaiser zurückverweist. Wenn der Höfling am Steg aber den Kaiser vor sich stützt und sich gleichzeitig nach ihm umwendet, wird die simultane Erzählung ad absurdum geführt. Dies kann Teil eines *scherzo* sein, den sich Filarete an dieser Stelle erlaubt: Die Figur wendet sich auch zu der dahinterstehenden um, diese drückt ihr die flache Hand ins Kreuz, während die zweite Hand auf Gesäßhöhe ruht. De facto rafft der Höfling mit dem Zopf nur sein eigenes Gewand. Das Arrangement der Falten und die gleiche Saumgestaltung ergeben ein Vexierbild, das gerade von größerer Distanz so aufgefasst wird, dass die mittlere Figur das Gewand des vor ihr stehenden gehoben hat und ihre Hand darunter verschwinden lässt. So gesehen bewirkt dieser Griff die ungewöhnliche Torsion der rechten Figur und der vor den Schritt gehaltene Bogen des Dritten weist auf das ungewöhnliche Spiel der Hände hin.<sup>543</sup> Schließlich kann das antike Motiv der phrygischen Mütze, das hinter dem Höfling mit Zopf und nur an dieser Stelle im Werk auftaucht, als zusätzlicher Hinweis auf die sich hier andeutenden ‚barbarischen Sitten‘ gelesen werden.

So subtil sich diese Konstellation als Augentäuschung zu entkräften versucht, so kühn ist sie auf den ersten Blick. Konnte sich Filarete diese Freiheiten als Künstler nehmen und dabei die päpstliche Linie von Ordnung und Angemessenheit an diesem prominenten Ort gefährden? Seine zahlreichen Signaturen und eigenwilligen

---

<sup>543</sup> Der Bogen ist in den beiden Bildfeldern singulär. Er ist Zeigestab, phallisch und alludiert an die Bewaffnung Amors und die breite metaphorische Nutzung des Liebespfeils in der zeitgenössischen höfischen Dichtung.

Selbstporträts an der Bronzetür lassen diese Autonomie vermuten. Dazu kommt die von Filarete im Motto auf der Innenseite des linken Flügels beanspruchte Heiterkeit, die sich auch in anderen bildlichen Details bekundet.<sup>544</sup> *Hilaritas* innerhalb der heidnischen Mythen des Rahmens, der zu den Reliefs wie das *bas de page* zur Miniatur in der Buchmalerei steht, erscheint natürlich legitimer als Unordnung in den Historien. Die um die Akanthusranken arrangierten mythologischen Szenen sind in ihrer Auswahl und Komposition durchaus pikant zu nennen. Auch hier hat Filarete Andeutungen eingesetzt, um die Narrative bis an die Grenzen des Statthaften zu erotisieren. Der Frauenraub erscheint als enge Umarmung und hintereinanderstehende Männer wirken auf den ersten Blick wie kopulierend, bis hin zu offensichtlichen Szenen mit Pan und Satyrn sowie dem Raub des Ganymed (Abb. 79).<sup>545</sup>

Das polemische Potential der Szene am Steg lässt sich mit den obszönen Unterstellungen humanistischer Invektive vergleichen,<sup>546</sup> muss jedoch auch vor dem Hintergrund der großen Verbreitung gleichgeschlechtlicher Sexualität und ihrer literarischen Stilisierung gesehen werden.<sup>547</sup> Dass der Auftraggeber Filaretos Einfall duldet, setzt die Geläufigkeit des Stereotyps gegenüber Byzantinern voraus. Die Fama von altgriechischer Homoerotik, wie sie von den Gelehrten aus den Dialogen Platons und mehr noch seinem Biographen Diogenes Laertes herausgelesen wurden, wird hier als Vorurteil auf die zeitgenössischen Griechen übertragen worden sein. Ulrich Pfisterer hat diese Auseinandersetzung mit ‚platonischer Liebe‘ für das Quattrocento zu

---

<sup>544</sup> Das Motto über dem vielbesprochenen Signaturrelief lautet „CETERIS OPERE PRETIUM FASTUS [N]UMUS VE MIHI HILARITAS“, Drolliges und Anstößiges findet sich vor allem im Rankenwerk. „Wenn sich die Interpreten hier entschieden gegen Ergötzung stemmen, so ist das nur verständlich, ist doch genau dieser Effekt unvermeidlich.“, THIELEMANN 2002, S. 47. Der gelehrte und gut beratene Filarete konnte sich auch auf Cicero stützen, der die *Hilaritas* als rhetorisches Mittel empfiehlt (CICERO 2007, II, 236; vgl. JAKOBS 2006, S. 53). Allgemein zur Signatur der Rückseite BURG 2007, S. 204.

<sup>545</sup> In diesem Zusammenhang sind besonders die Szenen mit ithyphallischem Pan und Knaben (vgl. SAUER 1897, S. 6–7.) und der Raub des Ganymed zu nennen, der den Adler umschlingt, während dieser seine Fänge auf der Höhe des Unterleibs in die Oberschenkel schlägt. Ganymed, auch in der italischen Schreibweise *catamitus/a*, wird stets als Synonym für Lustknabe verwendet, vgl. SCHALLER 2002, S. 174. Alle Versuche diese Szenen interpretatorisch zu marginalisieren – wie SAUER 1897, wenn er meint, der Papst wäre bei seiner Rückkehr nach Rom vor vollendete Tatsachen gestellt worden und hätte gehofft, dass das Beiwerk übersehen würde – scheitern an deren Omnipräsenz. Es bedarf der Auseinandersetzung. Dazu gehört auch, Vasaris vernichtendes Urteil über Filaretos Inkompetenz vor dem Hintergrund seiner lasziven *Hilaritas* zu überprüfen (VASARI 2005, *Le Vite*, Bd. III. S. 243). Der Vergleich mit seiner der „gegenreformatorischen Moral“ geschuldeten Empörung über die *Modi* des Giulio Romano (vgl. VASARI 2005, S. 9) zeigt, dass die erotischen Darstellungen Filaretos bei ihm auch in Misskredit geraten mussten. Vgl. BLÄNSDORF 1995, S. 12, Anm. 2.

<sup>546</sup> So behauptet Poggio Bracciolini ein Verhältnis zwischen Niccolò Perroti und Lorenzo Valla, vgl. SCHALLER 2002, S. 174.

<sup>547</sup> Zur Situation in Florenz siehe ROCKE 1996; DEBBY 2001 relativiert den Ruf von Florenz als ‚Hauptstadt der Sodomie‘, indem sie zeigt, dass die Prediger der Bettelorden vielen ihrer Stationen attestierten, in diesem Feld überdurchschnittlich zu sein, S. 151, und spricht dem Thema auch für die Predigten eine Attraktivität zu: „The informal popularist Bernardino [da Siena], recognizing the attraction of the theme, supplied biblical proofs that it was permissible to preach about it.“, S. 153.

rekonstruieren versucht.<sup>548</sup> Wenn er dessen Umsetzung ins Bild in die zweite Hälfte des Jahrhunderts datiert, ist doch ein früherer Vorstoß aus gegebenem Anlass und im Umkreis des Filarete anzunehmen.<sup>549</sup>

Zu Fremdheitskonstruktionen gehört es zudem auch, Inversionen zu bilden,<sup>550</sup> also zu behaupten, dass die Fremden gerade gegenteilige Werte und Sitten besitzen. Die Griechen konnten benutzt werden, um das ‚Laster‘, das auch an der Kurie Eugens IV. heimisch war, zu verfremden und damit weit von sich zu weisen.<sup>551</sup>

Die Beobachtung in der Szene am Steg lässt auch weitere Gruppen des Reliefstreifens in anderem Lichte erscheinen und legt nahe, sie auf mögliche Intimitäten hin zu betrachten. So findet sich schon bei den Zurückbleibenden auf der Landzunge links im Hintergrund ein eng beieinander stehendes Paar, bei dem sich der Mann rechts mit tändelnd übergeschlagenem Bein lässig auf den anderen lehnt (Abb. 23).<sup>552</sup> Gleich daneben wird ein am Rand der Klippe sitzender Jüngling übertrieben ängstlich – respektive ‚weibisch‘ – festgehalten. Die sich nähernden Gesichter zwischen den Ruderbänken und das enge Gespräch am Bug sowie der lockige Jüngling am Ende des griechischen Zuges, der Griff eines Mannes am Mast vorbei zur Schulter des Vordermanns im ankernden Schiff (Abb. 34) sollen hier nur benannt und die Deutungen den voranschreitenden historischen *Queer Studies* überlassen werden.<sup>553</sup> Gerade die Szenen bei der Abfahrt und besonders die Gruppe am Steg zeigen jedoch Annäherungen, die eindeutig italienische Konventionen übertreten.

Die devianten Handlungen der Byzantiner lassen sich im Rahmen der Künstlerautonomie, des Geschlechts- und Fremdheitsdiskurses, aber auch der päpstlichen Repräsentationsstrategie erklären. Denn zusammengenommen können die paganen Szenen und die ‚lasterhaften‘ Griechen eine weitere Funktion der *Ecclesia* andeuten: Die römische

---

<sup>548</sup> PFISTERER 2008. Ein „Hauptangriffspunkt“ (MOHLER 1967a, S. 379) Georgios von Trapezunt in seinem 1455 erschienenen *Comparationes philosophorum* ist Platos Moralvorstellung. Er habe die Päderastie zur feststehenden eheähnlichen Einrichtung gemacht (III. 17), Bessarion versucht in seinem *In Calumniatorem* ausführlich dagegen zu argumentieren (ebd., S. 379–380), möglicherweise nicht nur gegen die Vorwürfe des Landsmanns, sondern gegen ein etabliertes Stereotyp, wie es auch Becadelli in einem Brief an Poggio 1426 kolportiert und neben Diogenes Laertes, auch Apuleius und Aulus Gellius heranzieht (BECCADELLI 1975, S. XXXI–XXXII). Vgl. auch MONFASANI 1976. Für spätere Beispiele homoerotischer Bilder siehe auch KOOS 2006.

<sup>549</sup> THIELEMANN 2002 sieht Filarete unmittelbar in einem griechisch/graecophilen Kontext, in dem er Anregungen von Chrysoloras und Filelfo aufnimmt, S. 64–70.

<sup>550</sup> Hier ist nochmals auf die von Lapo angedeutete Effeminisierung der Griechen und seinen umfassenden Alteritätskatalog hinzuweisen. Vgl. Kap. I.2.1 *Loda de' Greci*.

<sup>551</sup> Hierzu ist auch der Umgang mit Homosexualität an der Kurie Eugens IV. selbst in Betracht zu ziehen. Andeutungen dazu wiederum bei Lapo, siehe NEU WATKINS 1992 und CELENZA 1999, S. 67–68.

<sup>552</sup> Eine ganz ähnliche Szene gibt es übrigens auf der römischen Stadtmauer beim Einzug der Kopten.

<sup>553</sup> Vgl. etwa GOLDBERG 1994. Um das Relief jedoch nicht völlig singulär stehen zu lassen, sei in Bonaventuras *Franziskus-Vita*, Brescia (?), 15. Jahrhundert, Rom, Museo Francese, Inv. 1266, auf die Miniatur Nr. 118 hingewiesen, in der sich zwei Orientalen einander zuwenden und damit – als unverbeserliche Heiden – die eigentliche Szene der Feuerprobe ignorieren. Auch hier ist das Spiel der Hände und Blicke entscheidend, sowie die Effeminisierung durch die langen Haare, den Zopf und die Gewänder. Vgl. GIEBEN 1992.

Kirche katalysiert seit der Zäsur der Apostelmartyrien, welche prominent auf der Tür dargestellt sind, das ambivalente antike Erbe. Das Altertum ist insofern nicht nur eine Gegenfolie, die überwunden wurde, sondern besitzt auch machtpolitische, kulturelle und charakterliche Maximen, auf welche sich das apostolische Rom beziehen möchte.<sup>554</sup> Gerade im Hinblick auf die republikanischen Emanzipationsbemühungen der Römer war es für das Papsttum wichtig, die antiken Heroen in ihr christlich transformiertes Rom zu integrieren. Die schädlichen Laster, die außerhalb der lateinischen Kirche bestehen, werden anhand der Griechen exemplarisch vorgeführt. Die phrygische Mütze deutet ihre Rebarbarisierung an.<sup>555</sup>

Die burlesken Momente im Rahmen und in den *Commentarii* zum Pontifikat Eugens könnten somit nicht nur *hilaritas* ausdrücken, sondern als Anfangspunkt Transformationsprozesse repräsentieren, durch die das antike Erbe und die getrennten Brüder in kirchliche Ordnung eingeschlossen werden und das deviante Verhalten der Griechen korrigiert wird.

Die Teilnehmer der koptischen Delegation im unteren Feld des rechten Flügels sind auch eng gedrängt (Abb. 25), doch im Gegensatz zu den Griechen wird das Spiel der Hände nicht weiter unterstrichen oder markiert. Die Umarmungen des Gefolges von Kaiser Sigismund (Abb. 26) und der Reigentanz von Filaretos Werkstatt auf der Rückseite wirken ungewohnt, aber doch auch unverfänglich heiter. Diese Szenen und die Gruppe am Steg sind Genrebildern vergleichbar: Sie sind Wiedergaben von Gebärden und Konventionen, die im alltäglichen Umgang unmittelbar evident sind und mangels schriftlicher Tradierung nur schwer interpretiert werden können. Die wissenschaftlich reflektierende Kultur kann ihre eigenen Konventionen nicht auf die repräsentierte Kultur übertragen, sodass ein Ermessensspielraum zwischen Anständigem und Anstößigem entsteht.

### 3.1.2 Rhetorik des Fremden

Wenn die latent homoerotischen Szenen, ohne ihre Bedeutung näher zu ergründen, lediglich auf ihre unverfänglichen Bildinformationen betrachtet werden, lassen sich daran einige empirische Häufigkeiten für die Darstellungen des byzantinischen Habitus im Allgemeinen ableiten. Es fällt zunächst das Geschlechterverhältnis der an der Bronzetür gezeigten Konzilsteilnehmer auf. Wie zu erwarten, sind Darstellungen

---

<sup>554</sup> Antike Vorbilder sind u.a. die dargestellten römischen Heroen Cocles, Marcus Curtius und der Römer Marcus, der einen feindlichen König entführt (nach einer *Mirabilie*), siehe NILGEN 2000, S. 162.

<sup>555</sup> Devianten Gruppen wird meist nicht nur eine spezifische Regelbrechung (hier z.B. Häresie), sondern ganze Bündel von abweichenden Handlungen zugeschrieben. Aufschaukelungsprozesse und self-fulfilling prophecies bestimmen den gesellschaftlichen Umgang mit der abweichenden Gruppe. Vgl. u.a. JASPER 2000, S. 148f.

byzantinischer Frauen nicht zu identifizieren. Dies kann trotz der ‚laxeren‘ Haltung der Ostkirchen gegenüber dem Zölibat durchaus die Realität auf dem Konzil gewesen sein und ist als Befund nun auch nicht erstaunlich. Die nur eingeschlechtliche Repräsentation der Griechen wird jedoch in dem Moment interessant, wo die Figuren in andere, geschlechtlich ausgeglichene Bilderzählungen integriert werden sollen. Die Künstler sind dann gezwungen, das Desiderat mit weiblichen Gestalten zu bedienen, die aus anderen Zusammenhängen genommen werden, wie etwa antiken Reliefs, oder neue zu erfinden.<sup>556</sup> Eklektizismus entsteht hier aus den Umständen heraus und bewirkt, dass sich Mänade und Palaiologostyp in den Bildern begegnen können.<sup>557</sup> Darauf wird im vierten Teil einzugehen sein.

Die Gruppen werden jedoch nicht nur durch byzantinische oder antike Merkmale und Labels, sondern auch nach kompositorischen Prinzipien gestaltet. Ein häufig auftretendes Motiv in diesem Sinn, das auch die Gruppe am Steg aufweist, ist die Rückenfigur.<sup>558</sup> Sie trägt meist ein langes Gewand und wendet sich oft in mehr oder weniger verlorenem Profil einem Gesprächspartner zu. Ein Kontrapost, aufwändiger Faltenwurf, lange Haare bzw. Zopf, Hängeärmel oder auch ein Krummsäbel am Gürtel können dieses Motiv ausschmücken.

Die Rückenfigur am Steg wendet sich ihrem Nebenmann zu und auch andere Paare kommunizieren in den Unionskonzilsfeldern miteinander. Gesprächssituationen gibt es aber auch an vielen anderen Stellen auf Filaretos Tür. Das Corpus zeigt jedoch eine auffällige Häufung an diskutierenden Byzantinern. Meist sind es zwei oder drei Personen, die in ein mit Gesten untermaltes Gespräch vertieft sind und die ich als ‚Disputgruppen‘ bezeichnen möchte. Es kann ein aus Beobachtungen gewonnenes Formular sein, da es während des Konzils viel Anlass und Zeit zur Diskussion gab (vgl. Abb. 56).<sup>559</sup> Die hitzigen Auseinandersetzungen, die uns teilweise überliefert sind, mögen für den sprachunkundigen Beobachter performativ besonders interessant und

---

<sup>556</sup> So lobt Vasari möglicherweise gerade die Frauen im Gefolge der Königin von Saba „con maniera dolce e nuova“, weil sie eine echte Invention Piero della Francescas sind, während die Männer in byzantinischem und italienischem Habitus gegeben werden (VASARI 2005, *Le Vite*, Bd. III, S. 261).

<sup>557</sup> Eine Kriegerin im Ninfa-Schrittmotiv flankiert Camilla in einem Cassone mit der Mischung aus orientalisiertem und westlichem Habitus, wie es u.a. für Apollonio di Giovanni Werkstatt charakteristisch ist. Das Seattle Art Museum schreibt die Truhe mit *Szenen aus der Aeneis* wegen der beachtlichen Pferdedarstellungen Paolo Uccello zu ([www.seattleartmuseum.org](http://www.seattleartmuseum.org) - quick search: cassone).

<sup>558</sup> Allgemein zur Rückenfigur, jedoch lediglich bis Giotto, siehe KOCH 1969. Auch der besondere Fall bei Rogier van der Weyden (MEURER 1969) hilft nur bedingt für unseren Kontext. Eine umfassende Untersuchung der Rückenfigur in der italienischen Frührenaissance im Bezug auf Perspektive, Betrachterstandpunkt und Komposition könnte dieses beliebte künstlerische Motiv fassbarer machen. So erscheint die Rückenfigur mal als Identifikationsfigur des Rezipienten, mal als bildliche Sperre, an welcher der Blick des Betrachters vorbei gelenkt wird, um einen besseren (perspektivischen) Standpunkt zu erhalten.

<sup>559</sup> Zu der ohnehin schon langen Dauer des Konzils muss auch noch die fast tägliche Freizeit der Griechen bedacht werden, die sich aus ihrer nur wöchentlichen Messfeier gegenüber dem täglich praktizierenden Lateinern ergab. Zudem war durch die vielen Streitpunkte innerhalb der griechischen Delegation und der wenigen offiziellen Sprecher der Abstimmungsbedarf groß.

fremdartig gewesen sein.<sup>560</sup> Die Disputgruppe ist kumulierte Fremdheit: Die Akteure sehen anders aus, reden eine andere Sprache, benutzen andere Gesten und stehen sich womöglich in anderer Haltung und anderen Abständen gegenüber. Doch diese Etikettierung setzt im Fall der Griechen lange vor dem Konzilsereignis ein, denn sie werden schon in der Antike mit Redekunst und Geschwätzigkeit verbunden. Selbst wenn sich die Disputgruppen auf dem Konzil natürlich formiert haben sollten, wurden sie von den italienischen Beobachtern mit einer spezifischen Erwartungshaltung wahrgenommen.<sup>561</sup> Die zugeschriebenen oder tatsächlichen rhetorischen Fähigkeiten der Byzantiner werden im Bild durch ostentative Gestik repräsentiert. Dieses Interesse an der *actio* darf nicht nur auf die griechische Präsenz zurückgeführt werden, sondern rekuriert auf die verstärkte Auseinandersetzung mit antiker Rhetorik, die durch die Auffindung einer vollständigen Ausgabe Quintilians 1416 angestoßen wurde.<sup>562</sup> Die *Institutionis oratoriae* enthalten im elften Buch einen ausführlichen Katalog von zur Unterstützung der Rede auszuführenden Gesten.<sup>563</sup> Hinzu kommen die Vorstellungen zum Ambiente der platonischen Dialoge, welche innerhalb des Untersuchungszeitraums erschlossen und übersetzt wurden.<sup>564</sup> Die dort wiedergegebenen Gesprächssituationen, prägen das Bild einer elaborierten Diskussionskultur, die an geradezu allen Orten des öffentlichen Raumes stattfinden kann. Der bildliche byzantinische Habitus hatte dieses neue Wissen über diese griechische ‚Mentalität‘ als Projektionsfläche zu reflektieren, besonders wenn er verwendet wurde, um antike Bildfiguren zu repräsentieren.

Die für die Palaiologosikonographie so wichtigen Zeichnungen Pisanellos zeigen keine Disputgruppen (Abb. 10–13). Die einzelnen Figuren wirken eher sukzessiv aus verschiedenen Blickwinkeln.<sup>565</sup> Obgleich die schwer herabfallenden langen Gewänder und meist kompakt am Körper anliegenden Arme einen statuarischen Eindruck vermitteln, ließen sich die Gestalten jedoch auch zu Disputgruppen kombinieren.<sup>566</sup> Fehlen würde einem solchen Arrangement der aufwendige Faltenwurf, wie ihn besonders die Marco Zoppo zugeschriebenen Blätter aufweisen (Abb. 56).

---

<sup>560</sup> Hier sei noch einmal Giovanni Rucellais zitiert, der von „belle et grandi disputazioni“ spricht, womit wohl zunächst die großen öffentlichen Auseinandersetzungen der jeweiligen Sprecher gemeint sind, aber möglicherweise nicht nur. PEROSA 1960, Bd. 1, S. 48.

<sup>561</sup> Nicht nur Lapo da Castiglione wird bestrebt gewesen sein, an den Unterhaltungen teilzuhaben (siehe Kap. I.2.1). Auch die Gastmähler, auf denen über philosophische Themen diskutiert wurde, scheinen den Lateinern gleichsam Bewährung und Klischeepflege gewesen zu sein, soweit sich die wenigen Informationen darüber auswerten lassen.

<sup>562</sup> REHM 2002, insb. S. 33–39.

<sup>563</sup> Zusammengefasst bei REHM 2002, S. 370–373. Interessant für die Bilderzählung ist zudem, dass Quintilian auch unschickliche Gesten anführt.

<sup>564</sup> Vgl. die Ausführungen dazu in I.2.1 *Loda de' Greci*, insb. Anm. 191.

<sup>565</sup> Es ist schwer auszumachen, wie viele Personen dargestellt sind, einige Interpreten sehen den Kaiser in jeder Figur.

<sup>566</sup> Etwa die Figur am linken Bildrand von inv. MI 1062<sup>v</sup>, Paris, Musée du Louvre (Abb. 13), aber auch die beiden Figuren am unteren linken Bildrand von 1062<sup>r</sup> sowie diverse Rückenfiguren dieses und des Chicagoer Blattes (Abb. 10, 12).

Byzantinischer Habitus, Disputgruppe, Rückenfigur und Faltenwurf gehören in vielen Kunstwerken des Quattrocento zusammen. Eine Kombination der oben angesprochenen Versatzstücke mit dezidiert rhetorischen Gesten findet sich im *desco da Prato* von Scheggia, welcher das *Urteil Salomos* zeigt (Abb. 80).<sup>567</sup> Rechts neben dem Henker debattieren zwei bärtige Kamelauktionsträger mit Lederstrümpfen über den Rechtsfall. Der Vordere gestikuliert aus seinem Mantelbausch heraus, während sein Gesprächspartner mit den Fingern die Gründe aufzählt. Die Textquellen verbinden ebenfalls eine ausgeprägte Gesprächskultur mit den Griechen und weisen auf die Kostbarkeit ihrer Gewänder hin.<sup>568</sup> Für den Künstler ergibt sich somit eine ästhetische Symbiose und Chance. Durch die Nutzung des byzantinischen Habitus kann er nicht nur auf variantenreiche exotische Gewänder zurückgreifen, sondern auch durch die Darstellung des Fremden, der den eigenen Konventionen und Regelungen nicht unterliegt, einen größeren Gestaltungsfreiraum erzielen.

Daneben konnte mit Hilfe der durch die antike Rhetorik kanonischen Gesten auch Kommunikation visuell werden.<sup>569</sup> Die Disputgruppen sollten daher nicht als nur aus den Konzilsereignissen übernommene Momentaufnahmen oder visualisiertes Stereotyp gedeutet werden, sondern müssen in ihrem narrativen Kontext und in ihrer künstlerischen Bravour verstanden werden. Die aus der Wahrnehmung und den Labeln gewonnenen Typen und Motive sind artifizielle Produkte. Die Variationen entstehen aus einem autopoetischen Prozess innerhalb der Kunst, der von der historischen Wirklichkeit weitgehend entkoppelt ist. Denn anatomisch korrekte Körperlichkeit, fast haptische Materialität z.B. im Faltenwurf und Porträtähnlichkeit wie sie von der altniederländischen und italienischen Kunst vorangetrieben wurden, sind Felder von *difficoltà*, die Künstler zu immer neuen Kompositionen und Erfindungen motivieren. Die Fremden, mit ihrem vermeintlich oder tatsächlich anderen Repertoire an Gesten, Bewegungen, Physiognomien und Kleidern stellten dafür eine lohnende Herausforderung dar und konnten kreativer gestaltet werden.

Bereits in den Posen zeigt sich, welche Möglichkeiten durch den Fremden gewonnen wurden. So gehört zu den orientalisierten Motiven, die gleichsam Klischees darstellen, das Sitzen oder abgestützte Liegen auf dem Boden.<sup>570</sup> Einige halb liegende Orientalen lassen sich von Motiven aus der antiken Plastik wie Flußgötter und *Jonas unter der Kürbislaube* ableiten. Cosmè Turas *Heiliger Johannes auf Patmos* (Abb. 81) repräsentiert mit den wülstigen gespaltenen Lippen, dem krausen Bart, der unförmigen

---

<sup>567</sup> Siehe zu den für die Familie Davanzati/Ginori gefertigten Geburtsteller u.a. CARLI 1997, S. 134–137, Kat.-Nr. 31.

<sup>568</sup> Vgl. Kap. I.2.1 *Loda de' Greci*.

<sup>569</sup> Siehe MARCHAND 2004. Zu den Textquellen der Gesten und ihre Übernahme in Bilder REHM 2002. Bei den hier verhandelten Repräsentationen scheinen die Antiken Quellen naheliegender als die Spur von BAXANDALL 1971 die Gestensprache der Bilder über die Zeichensprache schweigender Benediktiner zu deuten (S. 82).

<sup>570</sup> Letzteres ist eine Körperhaltung, deren neutrale Beschreibung bereits schwerfällt, da sie mit sprachlich abwertenden Begriffen wie ‚lümmeln‘, ‚fläzen‘ bezeichnet wird.



Nase und den auffälligen Tränensäcken wiederum ethnische Merkmale, die Orientalen zugeschrieben wurden. Ungewöhnlich für den Typ sind hingegen seine Rolle und das Evangelium als Attribut, da diese Figur ansonsten einen mit Armillarsphäre ausgestatteten Astronomen darstellt (Abb. 82).<sup>571</sup> Mit diesem Instrument wird dem Orientalen gleichsam ein Kompetenzbereich zugesprochen, ebenso wie den Griechen rhetorische Fähigkeiten zuerkannt werden. Die ‚lässige‘ Haltung steht im Kontrast zum diffizilen Gerät, das weitreichende Wissen zum Hingestrecktsein, sodass der orientalische Astronom eine paradoxe Repräsentation erfährt. Ambivalent ist dieser Typ ohnehin, da Astronomie und Astrologie noch nicht geschieden sind und somit auch der heidnische Sterndeuter in ihm repräsentiert wird.<sup>572</sup> Durch die Verschmelzung des byzantinischen Habitus mit anderen orientalisierenden Formen wird auch das Orientstereotyp des auf dem Boden lagernden Gelehrten gegen Ende des 15. Jahrhunderts auf griechische Philosophen übertragen.<sup>573</sup>

Innerhalb der Analyse von Typen und Motiven muss die vereinfachende Konkretheit des Titels „Repräsentationen der Griechen“ auch durch die historischen Umstände erweitert werden. Die Fremdengruppen sind schwer zu trennen. Zunächst setzten sich die östlichen Teilnehmer des Florentinums nicht nur aus Byzantinern zusammen, sondern diese wurden auch durch Repräsentanten anderer Ostkirchen begleitet. Weiterhin gehörten nicht alle Personen des kaiserlichen Gefolges der griechischen Ethnie an. Mitglieder der kaiserlichen Garden, also *Warangen*, *Wardarioten* und *Paramonai*, werden in repräsentativer Zahl auch den Geleitschutz des Kaisers auf der Reise gewährleistet haben.<sup>574</sup> Ihre englische und osmanische Abstammung wird, ähnlich wie bei den Janitscharen der Osmanen, durch besondere Kleidung oder andere Markierungen von den ‚eigenen‘ Truppenteilen abgegrenzt worden sein. Für die Italiener wurden sie somit Fremde in einer Art doppelter Brechung. Darüber hinaus werden orientalische Realien, zum Beispiel osmanische, über die Griechen oder möglicherweise auch unabhängig von ihnen dem byzantinischen Habitus zugeschlagen.<sup>575</sup>

Mögliche Randfiguren des Konzils wie ‚Tataren‘ und ‚Kalmücken‘ werden dadurch zum gängigen Repertoire dieser Motivgruppe. Selten ist dieser Typ so detailliert wiedergegeben wie auf Pisanellos Skizzenblatt (Abb. 83) und in dessen St.-Georgs-

---

<sup>571</sup> Siehe u.a. eine Initiale des Meisters der sieben Tugenden (Jacometto?) zu Plutarchs *Vitae Parallelae* mit liegendem orientalisch gewandetem Astronomen, Venedig 1478, Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Inc. 1.7, fol. 10 (abg. bei GREGORI 2003, S. 190, Abb. III.29b).

<sup>572</sup> Den orientalischen Astronom gibt es im 15. Jahrhundert jedoch auch stehend, bezeichnenderweise als Rückenfigur. Vgl. den florentinischen Kupferstich *Merkur und seine Kinder*, um 1460 (abg. bei HIND 1970, Tafel 124, A.III.6,a I). Besonders plakativ wird im Frontispiz von Savonarolas *Tractato contra li astrologi*, Florenz 1497, der Astronom dem Autor gegenübergestellt (abg. bei CHASTEL 1963, S. 104).

<sup>573</sup> Vgl. Ulocrino, *Aristoteles und Alexander von Aphrodisias*, um 1500, Washington DC, National Gallery of Art (abg. bei GREGORI 2003, S. 44), und im Frontispiz vom 1. Bd. der *Werke des Aristoteles*, New York, Pierpont Morgan Library, E. 41. A, E. 2.78 B, gedr. von Andrea Torresani, Venedig 1483.

<sup>574</sup> Syropoulos erwähnt nur Janitscharen, SYROPOULOS 1971, S. 295.

<sup>575</sup> Vgl. hier u.a. die Rekonstruktionsversuche der orientalischen Realien durch ALEXANDER 2004.

Fresko in Verona. Die Genauigkeit, die zu phänotypischen Spekulationen anregte, ist problematisch, denn im Porträt wird die ethnische Differenz übertrieben, wodurch Gesichtszüge, Haare und Kleidung ornamentalisiert und karikiert werden. So sind die Wangenknochen und Kieferpartien besonders beim Studienblatt derart betont, dass der Schädel überdeutlich zum Vorschein tritt.

Ein weiterer, möglicherweise zentralasiatisch angeregter Typ ist der besonders im Œuvre Apollonio di Giovanni auftretende Bogenschütze, der meist als dynamisch ausschreitende Rückenfigur gegeben ist, wodurch sein den Rücken durchmessender Zopf besonders zur Geltung kommt. Er trägt einen Reflexbogen im Köcher und flankiert meist berittene Würdenträger wie den Palaiologostyp links auf dem Cassone *Salomo empfängt die Königin von Saba* (Abb. 84).<sup>576</sup> Wie einzelne ‚byzantinische Typen‘ ist er Teil des Sets an exotischen Versatzstücken, die einem räumlich und/oder zeitlich fernen Hof zugeschrieben werden.<sup>577</sup> Er reiht sich also in eine Motivgruppe, die sich vornehmlich durch das Thema der Anbetung der Heiligen Drei Könige entwickelt hat. Dazu gehören schwarze Diener, Affen, Großkatzen und Zwerge, die ebenfalls auf dem Cassone *Salomo empfängt die Königin von Saba* erscheinen. Es soll an dieser Stelle nicht ausgeschlossen werden, dass der byzantinische Hof über derartige Personen und Spezien verfügte. Besonders der Zwerg wird auffällig oft in den Jahren um und nach dem Konzil dargestellt und übernimmt dabei einen exotisierten byzantinischen Habitus *en détail*.<sup>578</sup> Zwerge unterhalten die höfische Gesellschaft wie die Narren; oft bilden sie eine Personalunion. Während die Zwerge jedoch im Bild sichtbar werden, wird ein *buffone* textlich nur im Rahmen des Einzugs des Despoten Demetrios in Florenz überliefert.<sup>579</sup>

Die Zusammenziehung der exotischen Motive verrät auch den konstruktiven Charakter der Bildfindung. Der erlesene Exotismus wird durch Extreme formuliert: entfernteste Völker, kleinste Menschen, schwärzeste Sklaven etc.<sup>580</sup> Ein Stilmittel bei diesen

---

<sup>576</sup> Hier soll nicht entschieden werden, ob ein Mongole, Tartar oder Kalmücke gezeigt wird, zumal diese Volksbezeichnungen selbst schon problematische Zuschreibungen darstellen. Dass für diesen Typ aber keine Teilnehmer des Unionskonzils Anregung gewesen sein sollen, wie OLSCHKI 1944, S. 95, behauptet, ist nicht einzusehen, da eine solche Staffage im Gefolge des byzantinischen Kaisers durchaus vermutet werden kann.

<sup>577</sup> Als Rückenfigur mit Speer im *Triumph des Darius*, Amsterdam, Rijksmuseum (abg. bei BASKINS 2008, S. 124, Kat.-Nr. 8a), und in der Geschichte Esthers, um 1460, New York, Metropolitan Museum of Art (abg. bei CAMPBELL [et al.] 2009, Fig. 8).

<sup>578</sup> Neben den zahlreichen Beispielen auf Cassoni sei hier auf Zanobi Strozzi's Predella einer *Anbetung der Könige*, Vatikanstadt, Pinacoteca Vaticana, verwiesen, die durch den Zwerg am rechten Bildrand und vor allem dem in Rückenfigur gegebenen Kamelauktionsträger nach dem Konzil datiert werden muss: 1438–1440 (abg. bei GERETTI/CASTRI 2009, S. 136; Kat.-Nr. 6.3).

<sup>579</sup> CORAZZA 1991, S. 37, Z. 35; zu den Narren siehe auch Kap. II.5 *Ausblick*. Zu Zwergen und Narren in der Kunst findet sich wenig: TIETZE-CONRAT 1957.

<sup>580</sup> Vgl. als Exotismusdefinition auch POCHAT 1970, S. 30: „Denn auf den Grad des Bewußtseins beim Künstler und Publikum kommt es an, auf die bewußte Anwendung der als fremdartig empfundenen Motive soll hingewiesen werden, die gerade nicht ‚Assimilierung‘, sondern ‚Isolierung‘ von dem Alltäglichen und im Erlebnis des Kunstwerks bedeutet.“

Steigerungen ist es auch, den Palaiologostyp im Gefolge der eigentlichen Akteure zu zeigen, sodass er zum Maßstab wird, den diese überschreiten (Abb. 84).<sup>581</sup>

Die so kombinierten Züge ergeben nicht nur das *stupor mundi* im Sinne einer Repräsentation der höfischen Prachtentfaltung, sondern scheinen in vielen Fällen auch die Welt selbst abzubilden. Dies ist am deutlichsten bei den Heiligen Drei Königen zu sehen, die als Vertreter der drei Erdteile die Teilhabe aller Völker an der Epiphanie repräsentieren. Damit ist von der Habitusanalyse ausgehend die Ikonographie erreicht worden, die im dritten Teil der Untersuchung thematisiert wird.

### 3.2 Purpur, Porphyry, Doppeladler. Freie Zeichen?

Die purpurfarbenen Stiefel, die unter dem Gewand des Pilatus in Piero della Francescas *Geißelung Christi* hervorschauen (Abb. 2), können kaum als unintendiertes Detail gesehen werden und sind von Interpretationen, die in der Bildfigur ein Kryptoporträt des Palaiologen sehen wollten, zurecht herangezogen worden, da der Purpur wie auch der Porphyry bekanntlich eng mit dem kaiserlichen Hofzeremoniell verknüpft sind.<sup>582</sup> Während purpurrote Kleidung sich in der byzantinischen Oberschicht, der griechischen Geistlichkeit und auch im Westen verbreitete, blieb der Porphyry in Byzanz beständiges Reservat des oströmischen Kaiserhauses und behielt auch im Okzident eine exklusivere liturgische und rituelle Funktion, zum Beispiel im Zusammenhang mit der Kaiserkrönung.<sup>583</sup>

Im Gegensatz zu einer Porphyrröte macht Pieros Pilatus somit das purpurne Schuhwerk nicht zwangsläufig zum römischen Kaiser, sondern kann auch seine Rolle als dessen Repräsentanten in Judäa widerspiegeln. Dagegen wird Konstantin in der *Legende des Heiligen Kreuzes* in Arezzo durch die antikisierende Krone am Skiadion eindeutig als Kaiser gekennzeichnet. Das aber ein *Porphyrogenetos* auf oder vor Porphyry stehend gezeigt würde, kommt nicht vor. Nur indirekt mag dieses Motiv im Westen übernommen worden sein. Auffällig ist beispielsweise, dass die Geißelsäule Christi in der *Geißelung Christi* auf einer Porphyrröte ruht. Die repräsentative Ausstattung des

---

<sup>581</sup> Vergleichbar etwa mit der Phrase ‚König der Könige‘. Das Motiv findet sich z.B. auch auf einem Apollonio di Giovanni oder Giovanni di Ser Giovanni (gen. Lo Scheggia) zugeschriebenen Cassone mit der *Reise der Königin von Saba*, um 1450, Privatbesitz; ein Palaiologostyp reitet direkt links neben (perspektivisch hinter) dem Triumphwagen der Königin. Übrigens bieten sich für die Händescheidung zwischen Scheggia und Apollonio die byzantinischen Habitusdetails an, was mich in diesem Fall eher zu Apollonio tendieren lassen würde.

<sup>582</sup> Zur Interpretation als Kryptoporträt siehe v.a. LAVIN 1972. Im Lateinischen steht ‚purpura‘ sowohl für den Farbstoff der Purpurschnecke als auch für das Gestein, wodurch auch sprachlich deren Symbolgehalt noch enger verbunden ist.

<sup>583</sup> Siehe u.a. BLAAUW 1991; BEYER 1993; BLUM 1998; zur Repräsentation der imperialen Herrschaftsnachfolge des Papstes HERKLOTZ 2000.

Statthalterpalastes und die Auszeichnung des Heilsgeschehens laufen hier ineinander. In *Bernhardins Wunder* einer Peruginer Werkstatt (Abb. 48) entspricht die Wandverkleidung, die wie eine Scheintür das Zentrum der imposanten Schauarchitektur bildet, in Farbe und Textur Porphyr. Dies korrespondiert mit dem sehr kanonischen Palaiologostyp und würde gleichzeitig den davor abgebildeten Heiligen auszeichnen. Auch hier scheint also die Herrschaftsikonographie herangezogen, um ein Kräftespiel zwischen politischer und spiritueller Autorität zu inszenieren.

Andreas Beyer hat die Funktion des Porphyrs für die Repräsentation der Medici untersucht. Seine These, dass am älteren Medici-Grab in San Lorenzo erst nachträglich die Porphyr-Rota eingefügt wurde, lässt den Einsatz des Gesteins in eine Zeit fallen, als durch das Konzil die byzantinische Semantik des Materials bekannt geworden und Ostrom erloschen war.<sup>584</sup> Schon mit der Einrichtung einer Privatkannele in ihrem Palazzo (Medici Riccardi) griffen die Medici nach seltenen Privilegien, die Auslegung des Fußbodens mit Porphyrrota und Mosaik exponentialisiert diesen Anspruch.

Wenn der Datierung Beyers für die Grabmäler gefolgt wird und für den Porphyr die östliche Tradition als entscheidend angenommen wird, verläuft der Kulturtransfer in Etappen. Obgleich Johannes VIII. sein Wappen bei seiner Abreise mit der Vergabe von Adelstiteln an Florentiner Patrizier verlieh,<sup>585</sup> darf kaum angenommen werden, dass der *Porphyrogenetos* sein exklusives Privileg den Medici zugesprochen hätte. Dennoch wurden die Florentiner während des Konzils mit dem byzantinischen Hofzeremoniell bekannt und erst nach dem Verschwinden dieser Instanz begannen die Medici, sich des frei gewordenen Vokabulars zu bedienen. Die Bedeutung des Porphyrs im päpstlichen Zeremoniell und die Verwendung des Gesteins bei der Inanspruchnahme des antiken Erbes in vielen westlichen Dynastien relativieren allerdings den byzantinischen Bezug, so dass die Verwendung des symbolträchtigen Gesteins als Aristokratisierung der Medici gesehen werden muss.

Der italienische Umgang mit dem byzantinischen Wappen ist ebenso kritisch zu hinterfragen, wie bereits der freimütige Umgang mit der kaiserlichen Heraldik an Filaretos Bronzetür zeigte.<sup>586</sup> So genügte für Giovanni de' Pigli die kurze Rast des Kaisers in dessen Haus in Peretola, um das Ereignis mit dessen Wappen zu memorieren.<sup>587</sup> Der griechische Drucker Zacharias Kallierges (geb. um 1473 Rethymnon, gest. nach 1524) nutzte im frühen 16. Jahrhundert den Doppeladler als

---

<sup>584</sup> Auch, aber nicht ausschließlich durch die Flüchtlinge, wie BEYER 1993 meint (S. 154). Eher schon zuvor, durch das Konzil und Reisende, namentlich den oben besprochenen ‚Wegbereitern‘ (Kap. I.1.1). Bemerkenswert ist, dass Alberti in seinen *zehn Büchern zur Baukunst* den Porphyr im Unterschied zur vielfachen Nennung von Marmorarten nur einmal im Zusammenhang mit dem Kalkbrennen erwähnt, ALBERTI 1975, S. 101.

<sup>585</sup> Vgl. BORGIA 1989, der elf florentinische Familien von den Ehrungen begünstigt sieht.

<sup>586</sup> Kap. I.2.3 Die Byzantiner in der päpstlichen Repräsentation.

<sup>587</sup> SETTON 1958, ebd. 1978, S. 63f. Der Gastgeber schildert selbst, wie er dem Kaiser begegnet, der auf dem Rückweg von Pistoia und Prato nach Florenz war, und beschreibt dessen Gewohnheiten und Mahlzeit.

Druckzeichen.<sup>588</sup> In seinen griechischen Editionen war das Wappen nicht nur patriotisches Statement eines Exilanten, sondern auch ein Zeichen für die besondere Kompetenz des ‚Muttersprachlers‘.

Die vielen Bildinterpretationen, die ein (Krypto-)Porträt des Johannes VIII. Palaiologos nachzuweisen versuchen, thematisieren leider nie das erstaunliche Fehlen byzantinischer Heraldik. Stattdessen findet sich in Piero della Francescas *Legende des Heiligen Kreuzes* in Arezzo und im riccardianischen Vergil Apollonio di Giovannis der einköpfige Reichsadler des Westens.<sup>589</sup> Falls der Künstler die Lesbarkeit nicht bewusst erschweren wollte, wozu es wohl in den seltensten Fällen Grund gegeben haben wird, wäre die Kenntlichmachung über den Doppeladler das einfachste und adäquateste Mittel.

Schon durch die Untersuchung von Pisanellos Medaille (Abb. 7) und ihrer Nachfolge (Abb. 20) wurde deutlich, dass westliche und östliche Herrschaftsformeln in den Repräsentationen miteinander verschränkt wurden. Der vorhandene Zeichenvorrat wird in beide Richtungen getragen. So erklärt sich die ungewöhnliche Ernennung von Pfalzgrafen durch den Palaiologos aus der Erwartungshaltung der Florentiner, die diese Ehrung von einem Kaiser erwarteten. Eine weitere zeremonielle Überblendung deutet sich in einem kaum beachteten Satz Bartolomeo Corazzas an:

„I giovani che portavano lo stendardo ebbero il mantello aveva addosso lo imperatore. Fuvi gran baruffa. Lo imperadore aveva adosso una porpora bianca, suvi un mantello di drappo rosso.“<sup>590</sup>

Es handelt sich offensichtlich um die im Tumult vollzogene Spolierung des byzantinischen Kaisermantels, wie er für den *adventus* des Kaisers in einer italienischen Stadt üblich war.<sup>591</sup> Johannes VIII. hatte sich somit nicht nur dem Protokoll des Papstes weitgehend zu unterwerfen, sondern auch den florentinischen Gastgebern und ihren Ritualen zu verpflichten. Dieses Entgegenkommen machte ihn allerdings zeremoniell gleichrangig zum lateinischen Kaiser, dem er sich traditionell überlegen sah, jedoch in seiner gegenwärtigen Situation machtpolitisch unterlegen war.

---

<sup>588</sup> BARM/HARLFINGER 1989, S. 86.

<sup>589</sup> Freilich war der doppelköpfige Adler eine spätbyzantinische Neuerung, zuvor und parallel blieb auch der einköpfige in Gebrauch. Beide Werke scheinen hier doch eine westliche *translatio* zu beschwören. Gerade in der Zeit, wo Sigismund von Luxemburg mit Johannes VIII. Allianzen eingeht, wird auch im lateinischen Kaiserreich der Doppeladler als Reichswappen eingeführt. Allg. zum Doppeladler der Palaiologen HEISENBERG 1920, S. 13–25, zu Sigismunds politischer Repräsentation u.a. MAROSI 2006. Als Überbl. zur Heraldik besonders im Hinblick auf Übernahmen von West nach Ost OUSTERHOUT 2009.

<sup>590</sup> CORAZZA 1991, S. 81.

<sup>591</sup> Zur Spolierung des Mantels SCHENK 1996, S. 66–68. SCHENK 2005.

#### 4. Fazit zum byzantinischen Habitus

Der aus vielfältigen Beobachtungen und Labels zusammengesetzte byzantinische Habitus in der italienischen Kunst grenzt sich durch einen weitgehend kanonischen Fundus an Merkmalen ab. Die Detailanalyse hat das Corpus enger umrissen und Binnenkomplexität erkennbar gemacht sowie Hinweise auf Habitusmarkierungen gegeben, die außerhalb der offensichtlichen Identifizierungsmerkmale wie Haartracht, Gewandung und Heraldik liegen und sich beispielsweise in der Interaktion der Figuren zeigen.

Es soll nicht der Eindruck entstehen, dass die habituellen Einzelheiten nur zu mehreren kumuliert eine Bildaussage oder Identifizierbarkeit darstellen. In einigen Repräsentationen wird ein Detail so prominent inszeniert, dass es allein die Fremdheit des Sujets anzeigen kann. Ein Beispiel dafür wäre Giovanni di Francescos *Erweckung der drei Scholaren durch den Heiligen Nikolaus*, wo nur der Halbmond auf dem Wirtshausschild auf den ursprünglichen Handlungsort im Orient verweist, während die Szene selbst ganz in den eigenen Lebensraum integriert ist.<sup>592</sup> Dennoch ist die Häufung mehrerer spezifischer Details, gerade um eine konkrete Fremdengruppe wie die Griechen unmissverständlich identifizierbar zu machen, in den meisten Bildern des Corpus auffällig.

Im Gegensatz zu den Fresken von San Piero a Grado und Bellinis Tabernakeltür, wo Eigenes und Fremdes dichotom gegenübergestellt werden (Abb. 1, 41), ist der byzantinische Habitus insgesamt keine bloße Umkehrung des italienischen. Dennoch ist vieles auf Kontrast angelegt, um die Fremden deutlich abzugrenzen und um die Freiräume zu nutzen, die sich außerhalb der eigenen Repräsentationsmodi eröffnen. Dies wird im Fall der Kleiderordnungen unmittelbar nachvollziehbar, kann sich jedoch auch beispielsweise auf Genderkonventionen erstrecken. Die von Lapo behaupteten und oben besprochenen Differenzkategorien sind somit auch bildlich eingelöst worden.<sup>593</sup>

Besonders signifikant erscheint die Tradierung von Klischees über Bilder, wie sie sich auch in den textlichen Repräsentationen gezeigt hatte. Diese sind keinesfalls immer negativ, sondern können auch auf kulturelle Leistungen der Fremdengruppe wie die griechische Rhetorik oder die arabische Astronomie hinweisen. Statt der vermeintlichen Kontinuität des Habitus seit der Antike, wie er von Humanisten und Künstlern konstruiert wurde, ergibt sich eine Kontinuität der Orientstereotype, die auch weit über die Frührenaissance hinausgehen. Dazu kommen einige dezidiert den Griechen zugeschriebene Label, die ähnlich alt sind oder aus dem Schisma resultieren.

---

<sup>592</sup> Genauer besprochen bei BELL 2010, S. 280f. Für den Halbmond als Ortsvektor passt auch Panofskys Begriff einer „optischen Fußnote“, PANOFSKY 2001, S. 195.

<sup>593</sup> CELENZA 1999, S. 170 (VII, 6) und Kap. I.2.1 *Loda de' Greci*.

Die hier herausgearbeiteten Details bilden gemeinsam ein Set, durch das der byzantinische Habitus im Bild identifizierbar gemacht wurde. Sie gehen aber auch einzeln in den frei kombinierbaren Fundus der Fremdenikonographie ein, wodurch sich oft auch ihre Form wandelt. Im folgenden Teil *Räume der Fremden* sollen vornehmlich Figuren auf ihre Bedeutung und Ikonographie untersucht werden, die eine Vielzahl dieser Details aufweisen, also recht eindeutig als Byzantiner erkennbar sind.

## **5. Ausblick: Konjekturen, Ketzer, Karneval**

Das Konstrukt des byzantinischen Habitus wird in dieser Untersuchung vornehmlich als Bildphänomen des Quattrocento untersucht, in dem er eine weite Verbreitung fand. Abschließend sollen drei weitere Formen der Rezeption des byzantinischen Habitus vorgeschlagen werden, die über diesen engen Rahmen hinausgehen, da daran ihre Transformationsfähigkeit gezeigt werden kann. Zusätzlich deutet sich dabei auch an, wie die Markierungen von einer gesellschaftlichen Gruppe auf die andere übertragen werden können, bis hin zur karnevalesken Gegengesellschaft.

Im Zuge der Beschreibung des byzantinischen Habitus wurde durch einige Beispiele bereits deutlich, wie weit die Motive ins Cinquecento tradiert wurden. Eine Extremstelle sowohl in chronologischer wie auch in innovativer Hinsicht bildet Lavinia Fontanas *Kleopatra* aus dem frühen 17. Jahrhundert (Abb. 85).<sup>594</sup> Die Künstlerin verschleiert und präzisiert gleichsam das Vorbild Palaiologostyp. Der seltsam drapierte Schleier erinnert zusammen mit der mitrenartigen Kopfbedeckung an das Skiadion. Das strenge Profil des Gesichts, das für die Porträts von Lavinia Fontana ungewöhnlich ist, ähnelt bei leichter Schrägstellung des Körpers ebenso Pisanellos Medaille wie der Schnitt des Kragens (Abb. 7). Die gestaffelten Knopfreihen scheinen ein orientalisches Kostüm anzudeuten und wurden zuvor bereits in Variationen des Palaiologostyps gezeigt.<sup>595</sup> Am Anfang des Seicento wäre es durch das umfangreiche antiquarische Wissen kaum möglich gewesen, den byzantinischen Habitus auf eine antikrömische oder griechische Figur anzuwenden. Lediglich eine Repräsentation der noch weitgehend unerschlossenen Hochkultur Ägyptens lässt diese Projektion noch zu. Die antik anmutende Deckelvase und die arabisch wirkende Intarsienarbeit

---

<sup>594</sup> Siehe u.a. MURPHY 2003. Ankauf durch die Spada um 1627–31; im Inventar 1759 Andrea del Sarto zugeschrieben und als „[...] quadro rappresentante una turca [...]“ betitelt, wodurch sich einmal mehr die Schwierigkeiten bei der Identifizierung fremder Figuren zeigt. Durch die Schlange und die herrschaftliche Prachtentfaltung wird die Benennung *Kleopatra* jedoch eindeutig. Das Gemälde ist kaum restauriert.

<sup>595</sup> Selbst das Motiv der kugelförmigen Knöpfe am Arm mit den Schlaufen und ihre ostentative Offenheit erinnern an den Palaiologostyp. Die Gewandfarbe, besonders der umgeschlagene Saum, könnten mit Porphyry und Purpur assoziiert werden.

vervollständigen dieses Ambiente. Die ägyptische Königin wurde beispielsweise von Plutarch mit einer Vielzahl an Orientstereotypen etikettiert.<sup>596</sup> Gleichsam wie die Malerin hier Form und Gestalt verbindet, teilt sich Kleopatra mit dem byzantinischen Kaiser die Vorurteile.

Ein solcher konstruierter Zusammenhang zwischen übereinstimmenden äußeren Markierungen und Vorurteilen könnte sich auch in anderen Bereichen ergeben. Signifikantes Erkennungszeichen für die Byzantiner sind wie gezeigt die Hüte, wobei das Skiadion in vielen Werken unspezifischer eingesetzt wird als das Kamelaukion.<sup>597</sup> Es erstaunt deshalb, dass einige Darstellungen von Jan Huss' Verbrennung im Rahmen des Konstanzer Konzils ihn mit einem ähnlichen zylindrischen nach oben breiter werdenden Hut zeigen (Abb. 86, 87). Es handelt sich um die papierene Ketzermitra, der in den Berichten große Aufmerksamkeit widerfährt und mit Teufeln und der Aufschrift „Hic est haeresiarcha“ bemalt war.<sup>598</sup> Diese papierene *corona* erhält in den bebilderten Chroniken des Konzils eine dem Kamelaukion ähnliche Form.<sup>599</sup> Ob diese Annäherung bewusst vollzogen wurde, lässt sich kaum belegen. Einige Gründe für eine bewusste Überblendung von Kamelaukion und Ketzermitra seien hier jedoch vorgeschlagen. Wenn auch die Größe des Hutes praktischen Gründen geschuldet sein konnte, da einige Fläche benötigt wurde, um Text und Teufelszeichnungen anzubringen, muss konstatiert werden, dass die Ketzermitra kaum einer lateinischen Mitra ähnelt, deren Inversion sie darstellt.

Die Krone könnte durch die östliche Kopfbedeckung repräsentiert werden, da die Lateiner die Griechen unablässig als Häretiker bezeichneten. Ein Vorwurf, der durch das Konzil nur kurzfristig überblendet werden konnte. Das Scheitern der Union, für das aus westlicher Sicht die Griechen verantwortlich waren, wird dann in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts das Etikett der Häresie weiter verschärft haben und somit auch ihr Äußeres zum Habitus von ‚Erzhäretikern‘ gemacht haben.<sup>600</sup> Durch die

---

<sup>596</sup> Zumal sich im antiken Kleopatra-Bild die Vorurteile gegenüber dem Orient und Frauen in Machtpositionen verbinden, Kleopatra wird weniger als afrikanische denn als asiatische Königin aufgefasst. Vgl. etwa PLUTARCHUS 1968, S. 191–207. Zur Orientalisierung von Kleopatra (und Antonius) siehe ZANKER 1990, insb. S. 67–68.

<sup>597</sup> Die Differenzierung wird weiter unten für den riccardianischen Vergil gezeigt, in dem das Kamelaukion (Griechen) der Janitscharenmütze (Trojaner) gegenübergestellt wird.

<sup>598</sup> Quellen und Deutung bei RATHMANN 2000, S. 261–267.

<sup>599</sup> Dass Peter von Mladoniowitz als Gefolgsmann von Hus in seinem Bericht von einer Krone spricht, kann nicht als Hinweis für eine Verbindung zum griechischen Wort ‚Kamelaukion‘ gedeutet werden, sondern eher für eine Annäherung an die Passion Christi. Vgl. RATHMANN 2000, S. 264.

<sup>600</sup> Exemplarisch belegt das u.a. Felix Fabri Diskreditierung eines in Ulm um Spenden werbenden griechischen Sinaimönchs. Er wird von Fabri nicht nur als „schismaticus, haereticus et infidelis“ bezeichnet, seine Unwürdigkeit erläutert der Prediger zudem anhand seiner eigenen Erfahrung im Katharinenkloster, wo den westlichen Pilgern karitative Unterstützung verwehrt worden sei: „[...] frater ille stat ibi et postulat. argentum gratis et aurum, et ego expertus sum, quod ipse in loco suo non gratis aperiret nobis unum ecclesiae ostium, non daret aquae frigidae potum, non praeberet celindrium, non praestaret corium pro calcei resartione, nec peciam panni veteris [...]“, vgl. FABRI 1843, S. 506–507 (Zitat S. 507).



Gegenüberstellung der Devestitur des Jan Hus und mit dem letzten Gang des schon als Häretiker markierten, wird der Übergang vom Eigenen zum Fremden visualisiert (Abb. 87). Hus befindet sich damit in einem Exklusionsbereich, in dem zur Entstehungszeit der Inkunabel auch die Griechen wieder verortet werden müssen.

Es ist nicht ungewöhnlich, dass deviante Gruppen unter gemeinsamen Markern und Labeln zusammengezogen werden.<sup>601</sup> Die Parallelen zwischen Hussiten und Griechen sind trotz aller Unterschiede auf der schematischen Ebene, auf der Label entstehen, durchaus gegeben. Die über Jahrhunderte ‚verstockten‘ Griechen, die dann trotz umfangreicher Diskussion und Einigung vertragsbrüchig wurden und den ‚wahren Glauben‘ verleugneten, erhielten Referenzcharakter, der möglicherweise auch äußerlich auf andere Häretiker übertragen wurde. In nahem zeitlichen Abstand stellten beide ‚abgefallenen‘ Gruppen ihre devianten Glaubensauffassungen auf einem Konzil vor und beharrten letztlich trotz Sanktionen auf ihrem abweichenden Glauben. Dies unterband nicht nur die Einheit der Kirche, sondern hatte auch nachhaltige politische Konsequenzen und das Verhalten beider Gruppen wurde aufmerksam rezipiert. Die Überblendung des Hutes über die Köpfe der Häretiker hinweg in den Bildern oder sogar in der Praxis des Kenntlichmachens der Verurteilten ist daher möglich. Das Kamelaukion könnte somit zum Zeichen der Häretiker *par excellence* geworden sein. Die Realien können in den Bildern zu Bedeutungsträgern werden, die aus ihrem Kontext heraus eigene Wege gehen, dabei aber habituelle Konnotationen mitführen oder sogar zur Sichtbarmachung eines transferierten Labels genutzt werden. Um jedoch gleiche Exklusionsformulare für Griechen und Hussiten nachzuweisen, bedürfte es einer genaueren Untersuchung der textlichen und bildlichen Polemik gegenüber beiden Gruppen und einer umfassenden Analyse der Ketzerikonographie des Spätmittelalters.<sup>602</sup>

Ein erstaunliches Zusammentreffen ergibt sich durch den exotischen Einzug des griechischen Kaisers in Florenz just am Fastnachtssonntag, dem 17. Februar 1439.<sup>603</sup> Als *Terminus ante quem* mag er bewusst gesetzt worden sein, unter anderem da der Empfang wenige Tage später zumindest kulinarisch hätte dürftiger ausfallen müssen.<sup>604</sup>

---

<sup>601</sup> UTZ TREMP 2008 versucht die Gleichbehandlung von Häretikern und Hexen im Spätmittelalter nachzuweisen. Vgl. auch PATRUT 2014, worin gemeinsame Stereotype in der Wissensproduktion und literarischen Repräsentation von ‚Zigeunern‘ und Juden untersucht werden.

<sup>602</sup> Neuerdings zur Ketzerikonographie in der Buchmalerei des Mittelalters bis zum 14. Jahrhundert TRIVELLONE 2009. Ansonsten liegen nur wenige Einzelstudien vor. Bei der allegorischen Darstellung des Triumphs Thomas von Aquins über den Häretiker ist kein Bezug zum byzantinischen Habitus herzustellen.

<sup>603</sup> Der Patriarch traf bereits am Fastnachtsfreitag, dem 14. Februar, in Florenz ein.

<sup>604</sup> Die Fastenzeit, die den Florentinern noch bevorstand, muss allerdings bei den Griechen bereits begonnen haben, so erwähnt auch Corazza dass bei der Essensration für den Kaiser auf Fleisch verzichtet wurde. CORAZZA 1991, S. 37.

Intendiert oder nicht verbinden sich die beiden Ereignisse in der Wahrnehmung der Florentiner zwangsläufig.

Zuvor hatte sich Lapo da Castiglionchio d. J. bereits über die Aufmachung der Byzantiner mokiert, die er als belustigend, abschreckend und indirekt als Transvestie beschrieben hatte.<sup>605</sup> Diese Auffassung korreliert mit den ebenfalls überzeichneten Kostümen des Bildcorpus, welche daraufhindeuten, dass der byzantinische Habitus für die Lateiner ein karnevaleskes Moment darstellte. Paolo Giovio beschreibt das Skiadion seiner Palaiologosmedaille als „bizarro cappello alla grecanica“.<sup>606</sup> Die Übertreibungen in Größe und Form der Hüte, aber auch der Knöpfe und die exotisierten Gewänder bekommen eine Eigendynamik, die sich nicht nur in gemalten Repräsentationen vollzogen haben muss. Die Verwandtschaft der Kostüme ist so nah, dass eine Umwandlung der Knöpfe in Schellen und ein veränderter Zuschnitt des Skiadions das ehemalige Kaiserbild zum Narrenbild werden lässt.<sup>607</sup> Um das karnevaleske Potential des byzantinischen Habitus abzuschätzen, muss zunächst die subversive Energie der Fastnacht im Quattrocento eruiert werden. Dafür ist nach wie vor Michail Bachtin heranzuziehen, der darüber unter anderem schreibt: „In der Renaissance überrannte der Karneval viele Schranken und drang in manche Bereiche des offiziellen Lebens und der offiziellen Weltanschauung ein.“<sup>608</sup>

Als Gegenwelt zum Alltag wird im Karneval das Andere benötigt. Der Fremde hat darin eine feste Rolle, wie zum Beispiel der *Volo del Turco* im venezianischen Karneval.<sup>609</sup> Die herausgestellten Differenzen des byzantinischen Habitus, die teils Inversionen von Elementen des italienischen Habitus bilden, bieten sich damit zur Kostümierung an. Farbigkeit, Kostbarkeit und luxuriöse Übertreibung der orientalischen Gewandung korrelieren mit den Ansprüchen an eine gelungene Maskerade.<sup>610</sup> Der fremde Kaiser mit seinem anderen Zeremoniell erscheint als eine Gegenfolie zum eigenen Kaiser. Das Freiwerden dieses höfischen Habitus durch den Fall von Konstantinopel könnte seine Tradierung als reines Kunstmotiv in Fastnachtsspielen und in *rappresentazione* allgemein befördert haben.<sup>611</sup> Das Bedürfnis

---

<sup>605</sup> Siehe oben, Kap. I.2.1 *Loda de' Greci*.

<sup>606</sup> In einem Brief an Cosimo I. de' Medici 12. November 1551. Zit. bei WEISS 1966b, S. 16.

<sup>607</sup> Vgl. z.B. die Kragenknöpfe des Pilatus in Görtshachers, *Ecce Homo*, 1508, Wien, Oberes Belvedere; abg. bei BENESCH 1966, S. 61.

<sup>608</sup> BACHTIN 1985, S. 58.

<sup>609</sup> KÖSTER 2007, S. 59, die explizit auf die Rolle der Fremden als Teilnehmer und Gäste des Karnevals eingeht.

<sup>610</sup> Bemerkenswert ist hier ein Brief, den Jano Pencaro an Isabella d'Este am 09.02.1499 schrieb, in dem es heißt, dass es beim Karneval auch Schauspieler gäbe „chi subtilissime tele habiti formati a diversi costumi da greci schiavi.“, zit. n. BROWN 1982, S. 312. Die Fürstin selbst beschäftigte eine Griechin für Goldstickereien, LUZIO/RENIER 1893.

<sup>611</sup> Zu erinnern wäre hier z.B. an die Vorführungen zu Epiphanias, bei denen die Medici eine wichtige Rolle übernahmen, und die sich auch in den oben angesprochenen *Anbetungen der Heiligen drei Könige* von Botticelli (Abb. 70) niederschlägt.

nach Originalität bei gleichzeitig geringer Gebundenheit an gesellschaftliche Konventionen bewirkte die Übernahme fremder Elemente.

An dieser Stelle wird auch das Ritual interessant, mit dem sich die Stadt dem Kaiser in der Quinquagesima 1439 vorstellte. Die Repräsentanten gingen dem Palaiologos entgegen und ließen sich unter dem Beisein von Notaren bestätigen, dass er ihre republikanische Regierung nicht unterwandern dürfe.<sup>612</sup> Der byzantinische Hof kommt also ganz passend als Gegengesellschaft zum Karneval.<sup>613</sup> Die Ereignisse der folgenden Jahre, für die Johannes VIII. und die Griechen insgesamt verantwortlich gemacht wurden, können die Herrschaft der Palaiologen sogar als Beispiel für das beliebte Karnevalsmotiv des *malgoverno* werden lassen.<sup>614</sup>

Die Fortführung des fremden Habitus sowohl in der bildenden Kunst als auch im Karneval würde die ambivalente Position zwischen Ab- und Anlehnung höfischer Lebensart des florentinischen Patriziats, insbesondere der Medici, repräsentieren. Das byzantinische Kaisertum hätte eine Profanisierung erfahren, die sich nicht nur im inflationären Gebrauch von Purpur, Porphyry und Doppeladler zeigt, sondern auch in der kommunalen Festkultur.<sup>615</sup>

An zwei Holzschnitten lässt sich die mögliche Transformation des byzantinischen Habitus in den Karneval vermuten. Eindeutiger im Kontext zu dem Konzilsereignis und -ort steht eine Fastnachtsliedern vorangestellte Druckgraphik, die um 1485 entstanden ist (Abb. 88).<sup>616</sup> Sie zeigt eine Gruppe Maskierter, offensichtlich unterschiedlichen Alters, vor Häuserfassaden, aus deren Obergeschossen junge Frauen hinausschauen und mit der unmaskierten männlichen Rückenfigur das Publikum einer Gesangsvorstellung bilden. Die Kostümierten tragen lange Gewänder, die besonders in Verbindung mit den langen gelockten Haaren, dem Spitzbart an einer Maske und die an das Skiadion erinnernden Hüte der Jüngeren an den byzantinischen Habitus erinnern. Die exotisierten Kopfbedeckungen der anderen Sänger scheinen allgemein orientalische oder starke Variationen von byzantinischen Vorbildern zu sein.

Bemerkenswert ist die Rückenfigur im linken Vordergrund, denn ihre markanten Gesichtszüge und das gesamte Auftreten erinnern an Lorenzo de' Medici, was durch

---

<sup>612</sup> Siehe dazu MCMANUS 2009.

<sup>613</sup> Fast lässt sich mutmaßen, darin selbst eine Art intendierten Fastnachtsstreich zu sehen, da eine solche Okkupation absurd erscheint und damit der fremde Kaiser zum Herrscher der *civitas terrena* wird, gleichgesetzt mit Nebukadnezar, MOSER 2009 S. 155–159. Der Kaiser wird immerhin zum potentiellen Versucher. Vgl. zur Gegengesellschaft des Karnevals auch BURKE 2009, S. 255–286, mit leider wenigen frühen Beispielen, aber einer sehr aussagekräftigen Stellungnahme frz. Kleriker zum Karneval als gesellschaftlichem Ventil von 1444, S. 283.

<sup>614</sup> Zum Brauch, einen Kaiser der schlechten Regierung zu wählen, siehe für Ferrara BROWN 1982, S. 318.

<sup>615</sup> Vgl. hier auch die grundlegenden Überlegungen von Maske und Person bei TRAUTH 2009. Eine im weiteren Sinne vergleichbare Übernahme des Fremden im maskierten Schauspiel in der Moderne, bei dem Stereotype inszeniert wurden, sind die Minstrel Shows des 19. Jahrhunderts in den USA, bei denen Weiße Schwarze darstellten.

<sup>616</sup> Vgl. COMITATO 1996, Abb. 1. Zum Karneval unter Lorenzo siehe PLAISANCE 2008, S. 17–40.

die unter der Figur angebrachten Initialien „M.L.M.“ bestätigt wird.<sup>617</sup> Seine städtische Position wird nicht nur durch sein Auftreten als einzigem männlichen Zuschauer unterstrichen, sondern auch durch die auffällige Präsentation seines Geldbeutels. Mit dem ernsten kontrollierenden Blick, dem Standort auf der Straße und der Börse wird deutlich, dass er als Finanzier der Fastnachtsspiele gesehen werden soll. Der Holzschnitt dokumentiert damit geradezu, wie die Medici immer mehr städtische Feste und Rituale zu ihrer persönlichen Angelegenheit werden lassen. Offenbar bleibt es jedoch nicht nur bei der finanziellen Unterstützung. Lorenzo scheint auch die Kostüme und Bilder im Umfeld der Veranstaltung bestimmt zu haben und dabei auf den großen mediceischen Erfolg der Ausrichtung des Unionskonzils immer wieder verwiesen zu haben, indem er das singuläre Karnevalsspektakel von 1439 durch ähnliche Kostüme memoriert. Vasari bezeichnet Lorenzo sogar als *primo inventore* von Masken und Karnevalsliedern, wie sie zuvor keine Stadt kannte.<sup>618</sup>

Darüber hinaus eignete sich der byzantinische Habitus durch die Kontinuitätsthese auch für *rappresentazioni* mit antiken Figuren, wie sie im Rahmen höfischer Feste und Triumphzüge immer beliebter wurden.<sup>619</sup> Die dort verwendeten Charaktere konnten dann wiederum Künstler anregen, die ähnliche Sujets zu visualisieren hatten. Bachtin sieht sogar die humanistische Antikenrezeption selbst karnevalistisch gebrochen.<sup>620</sup> Die Verbindung von Künstler, Antike und Karneval zeigt sich auch in Vasaris *Vita* von Francesco Granacci, der zum Karneval einen Triumphzug des Emilius mit Kostümen ausstattete.<sup>621</sup>

Neben diesem offenbar intendierten Transfer in die Florentiner Festkultur scheinen aus den Übertreibungen des byzantinischen Habitus hinaus Transformationen entstanden zu sein, die sich sowohl für exotisches Bildpersonal als auch für deviant konstruierte Figuren des eigenen Lebensraums eigneten. Dies sind nicht nur die saisonalen Narren

---

<sup>617</sup> Nämlich ‚Magnifico Lorenzo de Medici‘. Die Rückenfigur erinnert etwas an Botticellis *Anbetung der Könige (Pala del Lama)*, Florenz, Uffizien. Die Patrizierkleidung ist nicht ungewöhnlich, obgleich das Tuch auf dem Kopf in Verrocchios Büste (Washington, National Gallery of Art) dieses beliebte Accessoire für Lorenzo bestätigt.

<sup>618</sup> VASARI 2005 (Giuntina): „Né tacerò qui che il detto Lorenzo de’ Medici fu primo inventore, come altra volta è stato detto, di quelle mascherate che rappresentano alcuna cosa – e sono detti a Firenze Canti –, non si trovando che prima ne fussero state fatte in altri tempi.“, Bd. IV, S. 602 (*Vita di Francesco Granacci*).

<sup>619</sup> Zur Festkultur und lebenden Bildern in der Frührenaissance siehe HELAS 1999.

<sup>620</sup> „Auf der Grundlage des karnevalistischen Weltempfindens bilden sich selbst noch die komplizierten Formen der Weltanschauung der Renaissance aus. Durch das Prisma dieses Weltempfindens wird in gewissem Maße auch die von den Humanisten jener Epoche rezipierte Antike gebrochen. Die Renaissance ist der Gipfelpunkt des karnevalistischen Lebens.“, BACHTIN 1985, S. 58. Vor dem Hintergrund der hier besprochenen Figuren findet Bachtins auf das Verhältnis von Literatur und Karneval konzentrierte Analyse eine allgemeinere Tragfähigkeit.

<sup>621</sup> VASARI 2005, Bd. IV, S. 602: „E perché era molto gentile e valeva assai in certe galanterie che per le feste di carnevale si acevano nella città, fu sempre in molte cose simili dal magnifico Lorenzo de’ Medici adoperato, ma particolarmente nella mascherata che rappresentò il trionfo di Paulo Emilio della vittoria che egli ebbe di certe nazzioni straniere; nella quale mascherata, piena di bellissime invenzioni, si adoperò talmente il Granacci, ancorché fusse giovinetto, che ne fu sommamente lodato.“

des Karnevals, sondern auch die ganzjährigen, professionellen Spaßmacher des Hofes. Einer dieser *buffone* ist auch bei der Ankunft des Despoten Demetrios in Florenz dabei.<sup>622</sup> Hierzu zählen des Weiteren die Zwerge, deren Nähe zum byzantinischen Habitus oben schon angeklungen ist.

Bereits die äußere Erscheinung des orientalischen Kaisers in den Überzeichnungen des Westens und das Kostüm des Narren ähneln sich. Am deutlichsten wird dies in einer deutschen Handschrift des Alexanderromans (Abb. 89),<sup>623</sup> die etwa mit Mehmet dem Eroberer als Palaiologostyp in der schedelschen Weltchronik (Abb. 49) vergleichbar ist. Die orientalisierenden Kopfbedeckungen sind oft Kombinationen aus Skiadion, Judenhut, phrygischer Mütze, Mitra und Turban. Diese Mischgebilde gleichen den Narrenkappen, deren Vorläufer bisher meist in der Gugel gesehen wurde. Farbigkeit und übertriebene Verzierung durch Perlen und Edelsteine ähneln den Schellen und Tand. Gerade die Form einiger Krempen und Kappenteile erinnert an das Skiadion. Eine warburgianische Wanderung und Transformation des kaiserlichen Hutes bis zur heutigen Narrenkappe des vereinsmäßigen Karnevals (Abb. 90) kann somit durch die Affinität zwischen den exotisierenden Übertreibungen von Orientalendarstellungen und den Kostümen des Karnevals angenommen werden.

Die Ähnlichkeiten rekurren aus den Impulsen, die für die okkasionelle Gegengesellschaft des Karnevals aus dauerhaft devianten Gruppen bezogen wurden. Wenn diese Linie umgekehrt gelesen wird, lässt sich erahnen, wie irritierend der byzantinische Habitus im Westen empfunden wurde und wie rasch er spöttisch überzeichnet wurde. Sollte die griechische Gewandung tatsächlich eine derart belustigende Wirkung gehabt haben, wie es die polemische Rhetorik von Lapo suggeriert, wäre es naheliegend, wenn die Narren dieses komische Potential auch adaptiert hätten.

Diese Dekontextualisierungen scheinen sich in visuellen Repräsentationen zu spiegeln, erscheinen aber auch als Bedeutungsträger im eigenen Lebensraum als lebende Bilder für den falschen Glauben oder die verkehrte Welt. Im dritten Teil soll das Repertoire an Merkmalen des byzantinischen Habitus im Hinblick auf seine Expansion in eine Vielzahl von Ikonographien untersucht werden. Dass die Griechenfiguren besonders auch in die Heilsgeschichte eingehen, stellt keinen Widerspruch zu ihrer möglichen karnevalesken Transformation dar, da die Fastnacht von Inversionen und Übernahmen aus der Religion lebt. Die in diesem Ausblick aufgerufenen Mechanismen der *shared labels* und übertragener habitueller Merkmale sind auch bei den folgenden Repräsentationen zu berücksichtigen.

---

<sup>622</sup> CORAZZA 1991, S. 37.

<sup>623</sup> Vgl. auch das Faksimile des Alexanderromans, FRIEBERTSHÄUSER 1975.

### III. Die Räume des Fremden

In den vorigen Kapiteln wurde bereits deutlich, wie verbreitet der byzantinische Habitus über sämtliche Gattungen und Techniken hinweg ist. Der dritte Teil konkretisiert diesen Befund anhand ausgewählter Beispiele und untersucht, aus welchen Gründen heraus die Typen und Motive in verschiedene Ikonographien übernommen wurden. Die Beispiele sind so gewählt, dass sie einen Überblick der Ikonographien geben, in denen der byzantinische Habitus aufgenommen wurde. Der vierte Teil setzt die hier begonnene Reihe an Fallstudien für Bilderzählungen antiker Epen in Form einer ausführlicheren Analyse fort. Statt leicht nachvollziehbare und häufige Fremdensujets, wie beispielsweise Dreikönigsdarstellungen, vorzustellen, wurden vornehmlich ikonographische Sonderfälle ausgewählt. Sie sollen einen Eindruck über den elaborierten Einsatz der fremden Figuren und deren Funktion im Bild geben.

Dass sich die Typen und Motive, die im Rahmen des Konzils entstanden waren, allmählich von den historischen Persönlichkeiten und dem Ereignis dekontextualisierten, wurde in der Forschung bereits vermutet,<sup>624</sup> auch wenn für diesen Prozess erwartungsgemäß keine schriftlichen Zeugnisse vorliegen. Die Vielfalt der Darstellungen und die Schwierigkeit, bei vielen von ihnen noch eine interpretatorische Verbindung zum Konzil herzustellen, legen jedoch diesen Schluss nahe. Dennoch findet sich eine große Zahl an Deutungen, die sich auf das Florentinum beziehen; zum Teil bei Bildern, deren Personal nur wenige oder keine der oben aufgeführten Merkmale besitzt.<sup>625</sup> Dies wirft die Frage nach dem Selbstzweck der fremden Figuren innerhalb eines Sujets und im konkreten Kontext des Werkes auf.

Das Erscheinen des byzantinischen Habitus innerhalb der unterschiedlichsten Ikonographien erinnert an eine Expansion in Zeit und Raum der Bilder. Dieser Prozess der Dekontextualisierung vom Konzilsereignis zu antiken Sujets und orientalischen Stoffen ist durch die oben beschriebene Kontinuitätsthese und einen recht freien, aber offenbar nie beliebigen Einsatz des Fremden im Bild möglich. Der byzantinische Habitus verbreitet sich als Bildphänomen auch topographisch, indem er sich von den beiden Polen Ferrara und Florenz ausgehend bis nach Rom und über die Alpen findet. Den Fremden ins Bild zu nehmen, schafft eine Distanzierung des Stoffes vom eigenen Lebensraum. Ein Vorgehen, das im Kontrast zu dem im Spätmittelalter gängigen Prinzip steht, gerade heilsgeschichtliche Szenen im eigenen Umfeld zu repräsentieren. Der Künstler steht somit vor der Wahl, das Sujet durch fremdes Personal zu

---

<sup>624</sup> ROECK 2006, S. 41–43.

<sup>625</sup> Auf Gozzolis *Zug der Drei Könige* im Palazzo Medici Riccardi und dessen Deutungen wurde schon hingewiesen (Kap. II.2.8 *Haar- und Barttracht*).

verfremden oder durch die Darstellung in der eigenen Lebenswelt dem Betrachter wortwörtlich nahe kommen zu lassen.<sup>626</sup>

## ***1. Zeichen und Wunder. Byzantinischer Habitus in christlichen Bildthemen***

Im Rahmen der vorikonographischen Analyse zur Charakterisierung des griechischen Habitus sind im zweiten Teil bereits einige christliche Sujets benannt worden. So wurde auch durch den Hinweis auf Piero della Francescas *Geißelung Christi* und seine *Kreuzlegende* in Arezzo klar, dass der Palaiologostyp und andere griechische Bildfiguren vielfach auch zur Darstellung der Heilsgeschichte und von Legenden verwendet wurden. Das Auftreten dieser zeit- und ortsfremden Gestalten stets als Kryptoporträt zu lesen, greift zu kurz. Primär ist zwischen verschiedenen Szenen zu unterscheiden, die ein Erscheinen der Byzantiner mehr oder weniger berechtigen. An erster Stelle stehen Evangelienstellen, in denen explizit von Griechen gesprochen wird. Diese sind jedoch marginal und werden kaum illustriert.

Die prominente Ausnahme bildet das Pfingstwunder, bei dem laut Bibeltext kretische Juden – *proselyti Cretes* – anwesend sind.<sup>627</sup> Der am Anfang der Apostelgeschichte beschriebene positive Auftakt der apostolischen Mission, die wortwörtlich verständigende und eschatologische Dimension des Wunders durch die lokale Aufhebung der babylonischen Sprachverwirrung, hat sich in den bildlichen Darstellungen des Pfingstwunders im Laufe des Mittelalters abgewandelt.<sup>628</sup> Beachtet werden muss dabei, dass der durch die Juden repräsentierte Völkerkatalog („*viri religiosi ex omni natione quae sub caelo sunt*“, Apg 2,5) mit dem Missionsbefehl Christi an die Jünger *omnes gentes* zu taufen (Mat. 28,19–20) verknüpft wurde. Die Apostel treffen somit modellhaft und erstmals auf Repräsentanten der Völker, die sie zu taufen und zu lehren haben.

Viele Darstellungen des Tre- und Quattrocento zeigen jedoch die teils sogar bewaffneten Fremden beim Versuch, ins Innere des Hauses einzudringen, in dem die Urgemeinde im *Cenaculum* den Heiligen Geist empfängt (Abb. 91).<sup>629</sup> In der Apostelgeschichte (2,1–13) geht jedoch de facto keinerlei Bedrohung von den durch das Pfingstwunder verwirrten Juden aus.<sup>630</sup> Das vorausgehende ängstliche Einschließen

---

<sup>626</sup> Vgl. HAUSSHERR 1984; BELL 2010, S. 280f.

<sup>627</sup> Der ‚Völkerkatalog‘ in Apg. 2, 9–11; LCI: Pfingsten, S. 415–423. Vgl. auch SAVIELLO 2010.

<sup>628</sup> Vgl. auch die berühmte Darstellung in der spanischen Kapelle, Florenz, S. Maria Novella und dazu HOLST 1972.

<sup>629</sup> U.a. auf Ghibertis Nordtür des Baptisteriums von Florenz. Zu Matteo Torellis *S-Initiale mit Pfingstwunder*, um 1410, Detroit, Detroit Institute of Arts (Abb. 86), vgl. BELL/SUCKOW 2010.

<sup>630</sup> Die verschlossene Tür aus Furcht vor den Juden wird bei Joh. 20,19 erwähnt.

der Urgemeinde nach der Kreuzigung kann bestenfalls marginale Inspiration für die im Bild gegebene programmatische Schließung gegenüber den Ungläubigen sein. Obgleich der Text über Teilhabe an einem Wunder, öffentliches Wirken der Apostel und Massentaufen berichtet, also über Inklusion, hat sich das Bild zu einem Exklusionsformular entwickelt. Offenbar angeregt durch Xenophobie oder als Teil einer Propaganda gegen Heiden werden Gläubige und Ungläubige antagonistisch einander gegenübergestellt.

Ein florentinischer Kupferstich des *Pfingstwunders* folgt dem Bibeltext treuer (Abb. 92). Der imposante Polygonalbau kann zwar als die wehrhafte *Ecclesia* gelesen werden, doch die verschlossene Tür, die in anderen Darstellungen zum Zentrum der Komposition wird, ist nur zweifach angedeutet. Die durch das Wunder aufgeregten Juden zeigen keinerlei Interesse, ins Gebäude einzudringen, sondern verständigen sich untereinander oder weisen auf die Heilig-Geist-Taube. Eine bärtige Figur mit Kamelaukion und einem Mantel, dessen Kragen in Verbindung mit dem unter ihm herausschauenden Arm an den Palaiologostyp erinnert, kann als Repräsentant der Kreter gelesen werden.<sup>631</sup> Sein Arm umfängt in ergriffener Geste einen Gesprächspartner, der geradezu symptomatisch als Rückenfigur mit in weiten Schüsselfalten fallendem Gewand, Turban und spitzbärtigem Profil gezeigt wird. Die beiden bilden eine Disputgruppe, wie sie bereits im zweiten Teil dieser Untersuchung umrissen wurde. Außer dem Kamelaukionsträger lassen sich die Fremden kaum einer spezifischen Fremdengruppe zuordnen.<sup>632</sup> Viele der Juden tragen die griechischen Lederstrümpfe.

Wenn die ikonographische Ausbreitung des byzantinischen Habitus in eine Typologie gebracht werden sollte, würden sich in dieser Graphik bereits zwei Gruppen überschneiden: zum einen die wortwörtliche Griechendarstellung des Kreters, zum anderen die Übertragung von Elementen des byzantinischen Habitus zur Darstellung von im Text erwähnten Fremden nicht griechischer Herkunft. In Letztere fallen beispielsweise Miniaturen aus Borsos Bibel, bei denen das jüdische Volk mit byzantinischen Merkmalen versehen wird.<sup>633</sup>

Eine Bewertung des Florentiner *Pfingstwunders* vor dem historischen Hintergrund bleibt vage. Die Rücknahme der gerichteten Agitation zur Tür hin, die Entwaffnung der Akteure und ihre wiederum stärkere Betroffenheit durch das Wunder der Aussendung des Heiligen Geistes, wie sie sich auch in einer Zeichnung Botticellis findet,<sup>634</sup> kann neue Perspektiven im Bezug auf die (noch) außerhalb des Heils Stehenden markieren.

---

<sup>631</sup> Siehe auch HIND 1970, Taf. 185, B.I.13, II, S. 126.

<sup>632</sup> Lediglich die Figur mit erhobener Hand vor der Tür des Hauses erinnert entfernt an die östlichen Prälaten auf Filaretos Bronzetür.

<sup>633</sup> *Biblia Latina des Borso d'Este*, 1455–1461, Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Lat. 422=Ms.V.G.12, z.B. fol. 73<sup>r</sup> (abg. bei IOTTI 1997, Abb. S. 247; vgl. a. BINI 2004).

<sup>634</sup> Die im Landesmuseum in Darmstadt befindliche Zeichnung des Pfingstwunders ist erst kürzlich in ihrer Ikonographie erkannt worden, da nur die untere Zone des Hauses zu erkennen ist; siehe SCHUHMACHER 2010.



Die Hoffnung, dem Orient nicht nur mit Abriegelung begegnen zu müssen, die durch das Unionskonzil aufkam, mag in dieser Rückführung des Bildformulars angelegt sein.

## 1.1 Teilnahme als relative Größe zwischen Staffage und Protagonist

Während die Fremden in den Repräsentationen des Pfingstwunders kompositorisch und ikonographisch ausgeschlossen sind, werden sie dennoch ins Bild integriert, aufwendig differenziert und inszeniert. Eine ähnliche Stellung zwischen bloßem Sichtbarwerden im Bild, bildkompositorischer Teilnahme und/oder ikonographischer Inklusion ergibt sich in Antonello da Messinas *Heiligem Sebastian*, dessen ‚byzantinisches Personal‘ bereits identifiziert wurde (Abb. 76, 77).<sup>635</sup> An diesem zeigt sich, wie stark eine Entscheidung über Ein- oder Ausschließung des Fremden von der Stoßrichtung der Bildinterpretation abhängt. Die beiden angeschnittenen Figuren stellen durch ihre kontrastreiche und exotische Gewandung mit Hängeärmeln sowie dem schwarzen, fast mit dem Säulenschaft im Vordergrund korrespondierenden Kamelauktion eine besondere, mit den Figuren des Mittelgrundes konkurrierende Bildattraktion dar. Sie bilden somit ein wichtiges Moment im Gesamteindruck des Bildes. Gleichsam werden sie durch die mächtige brückenartige Bogenarchitektur, die Vorder- und Mittelgrund zu einem Innenhof vereint, kompositorisch ausgeschlossen. Auch ikonographisch ergibt sich keine eindeutige Aussage. Der byzantinische Habitus könnte lediglich den antiken Schauplatz andeuten, wie es auch zurückgenommen durch Architekturdetails *all’antica* geschieht,<sup>636</sup> während das Ambiente insgesamt eher einen zeitgenössischen Eindruck erweckt. Wenn als *setting* der kaiserliche Hof in Split gemeint sein sollte, wäre die Rückenfigur auch als Diokletian deutbar, der von einem Ratgeber über die gescheiterte Exekution informiert wird. Somit wären die Fremden wiederum in die Bilderzählung ikonographisch integriert und einmal mehr negativ konnotiert.

Auf ähnliche Weise erscheint der Palaiologostyp bei der Geißelung Christi oder bei Martyrien von Heiligen. In einer von Anton Koberger gedruckten Buchillustration der *Enthauptung des Heiligen Pankratius* stellt die variierte Bildfigur ebenfalls Diokletian dar.<sup>637</sup> Diese Verwendung ist zunächst nicht pejorativ, sondern steht neutral für römische Kaiser sowie offenbar auch für ihre Repräsentanten. Sie wird dementsprechend auch für positiv konnotierte Personen wie Konstantin verwendet. Allerdings mag der häufige Einsatz des Palaiologostyps in negativ besetzten Rollen den griechischen Kaiser und seine Landsleute rückwirkend stigmatisieren. Dieser

---

<sup>635</sup> Vgl. Kap. II.2.10 *Fazit und Ausblick*.

<sup>636</sup> Das sind der liegende Säulenschaft mit Basis, die Pfeilerbasis dahinter, die komposite Säule, die Statuen über dem rechten Bogenpfeiler und links im Tympanon sowie Architekturschmuck: Vasen, Voluten, Zahnfries. Auch der Bodenbelag mit geometrisch variierenden Steinplatten.

<sup>637</sup> Abg. bei STRAUSS 1984, S. 160, Abb. 17.74.

Mechanismus funktioniert schließlich selbst in den Deutungen der Forschung, die im Pilatus von Piero della Francesca nicht nur den byzantinischen Kaiser repräsentiert sehen, sondern auch dessen lethargische Untätigkeit.<sup>638</sup> Das Vorgehen besteht aus einer doppelten Konstruktion. Zum einen wird Pilatus als Kryptoporträt Johannes' VIII. identifiziert, zum anderen wird eine äußerst subjektive und wohl auch anachronistische Bewertung des kaiserlichen Verhaltens zur Bildinterpretation herangezogen.<sup>639</sup>

Der angedeutete Palaiologostyp bei Antonellos *Heiligem Sebastian* wäre jedoch nur eine schwache Identifikationsfläche zur Kenntlichmachung des Kaisers. Wenn diese intendiert war, hätte auch zu weiteren allgemeinen Zeichen wie Szepter und Krone gegriffen werden können.<sup>640</sup> Sicherer erscheint es, das Bild vektoriell auszulesen. Dabei verweisen die zeitgenössischen Bewaffneten auf das militärische Milieu, in dem das Martyrium stattfindet. Die Spolien und die beiden Figuren im byzantinischen Habitus deuten auf die Antike. Der ruinöse Zustand von Säule und Pfeiler mag die christliche Überwindung andeuten. Die Orientalen im linken Bogendurchblick könnten für das (relativ) fremde Split und dessen ‚internationalen‘ Verkehr als Hafenstadt stehen. Obgleich die Rolle des Fremden und ihre Teilnahme am Geschehen schwer zu bestimmen sind und gelegentliche ‚Launen des Künstlers‘, Variationsfreude und Hang zum Exotischen nicht ausgeschlossen werden können, scheint das Auftreten des Fremden jedoch in der Mehrzahl der Bilder keinesfalls beliebig oder bedeutungslos zu sein.

## **1.2 Teilnahme am Wunder.**

### **Bernhardinsvita einer Peruginer Werkstatt**

Ein großer Raum wird den Fremden in einem kleinen Zyklus von Tafelbildern zur *Vita des Heiligen Bernhardin von Siena* zugestanden.<sup>641</sup> Im Vordergrund der schmalen Standfläche vor der ebenfalls offenbar bewusst überproportionierten Schauarchitektur erscheinen sie als Publikum viel größer als die eigentlichen Protagonisten. Ein Beweggrund für diese Komposition scheint das Experimentieren mit den Möglichkeiten der Zentralperspektive zu sein, durch die konventionelle Sujets neu ausgerichtet wurden.<sup>642</sup> Die Eleganz der Bildarchitekturen korrespondiert zudem mit

---

<sup>638</sup> U.a. LAVIN 1972.

<sup>639</sup> Die *Geißelung Christi* von Piero della Francesca wird im *Epilog* noch einmal aufgegriffen.

<sup>640</sup> Wie dies für Italien vor allem von Pesellino vorgenommen wird.

<sup>641</sup> GARIBALDI/MANCINI 2008, S. 166–169, Kat.-Nr. 1 (Paolo Mercurelli Salari), mit Bibl. Vgl. allg. Zu den Bilderzählungen über neue Heilige BÖSE 2008.

<sup>642</sup> Vgl. hierzu die Wendung des Blicks in Dreikönigsdarstellungen, z.B. bei Botticelli, wo von der friesartigen Darstellung mit den Königen im Profil das Bildformular ganz in den Perspektivraum geklappt wurde.

der Exotik der Fremden. Da jedoch gerade die beiden am engsten mit dem byzantini-byzantinischen Habitus übereinstimmenden Figuren in Profilansicht gegeben sind und von der Handlung eingenommen gestikulierend dargestellt sind, kann von einer Bedeutung über den einfachen Kunstgriff hinaus ausgegangen werden. Gemeint sind der Palaiologostyp und der als Patriarch gedeutete Greis neben ihm bei der *Heilung des von einem Stier verletzten Nicola di Lorenzo da Prato* (Abb. 48).<sup>643</sup> Während die Darstellung Josephs II. ähnlich wie die der anderen fremden Figuren des Zyklus eine freie Variation der kanonischen Merkmale aufnimmt, gibt es kaum eine Darstellung Johannes' VIII., die mit so vielen Details des byzantinischen Habitus korrespondiert. Sogar die porphyrfarbene Fassadenbekleidung im Zentrum des Bildes könnte als Verweis auf den *Porphyrogenetos* gelesen werden.

Die Interpretation der Figur als Porträt des Kaisers liegt hier nahe. Denn Bernardino da Siena nahm als Generalvikar der Franziskaner-Observanten (1438–1442) in prominenter Position am Unionskonzil teil. Seine öffentlichkeitswirksamen Predigten und seine Popularität mögen auch der byzantinischen Delegation nicht entgangen sein. Die Hagiographie berichtet, wie er sich, durch den dringenden Wunsch zur Einigung geleitet, die Fähigkeit, Griechisch zu sprechen, im Gebet erbittet und auch erhält, sodass er die orthodoxen Konzilsväter direkt ansprechen konnte.<sup>644</sup> Den Palaiologos und den ökumenischen Patriarchen mit der Bernhardinsvita in Verbindung zu bringen, ist also auf gewisse Weise legitim, dennoch wird im Bild ein Zusammentreffen fingiert, bei dem sich Hagiographie und historische Ereignisse vermischen.

Die Teilnahme der fremden Würdenträger am Wunder nobilitiert die Szene durch exklusive Zeugenschaft. Ihre Ergriffenheit bewirkt eine narrative Eigendynamik über den Legendentext hinaus, da so der Eindruck entsteht, dass auch der Kaiser und der Patriarch von der Heiligkeit Bernhardins überzeugt sind. Damit wäre auch das brisante Thema der Akzeptanz von Heiligen durch die byzantinische Schwesterkirche innerhalb des Bildes angesprochen. Darüber hinaus könnte in dem vor den Griechen gegebenen Wunder auch das Engagement Bernhardins für die Union reflektiert werden. Diese Deutung würde die Tafel ganz direkt an den Konzilskontext binden und dem Florentinum als Ereignis eine sehr lange Nachwirkung zuschreiben.

Eine derartige Verknüpfung der Szene mit den historischen Ereignissen muss jedoch nicht intendiert gewesen sein. Auch die opulente Idealarchitektur wird kaum auf mögliche reale Vorbilder gedeutet werden können. Sie trägt wie die Fremden zum Dekor des Bildes bei. Die eigentliche Legendendarstellung wirkt im Vergleich zur Fassade wie auch den Fremden kleindimensioniert. Die Wirkung und Bedeutung des Wunders wird jedoch gerade durch dieses Beiwerk erhöht. Das Erstaunen und die

---

<sup>643</sup> Wie in den schriftlichen Konzilsquellen und Filaretos Bronzetür bilden die beiden auch ein hier gemeinsam aufgerufenes Paar, sodass die Figur neben dem Palaiologostyp recht sicher als Patriarch angesprochen werden kann. Vgl. auch RONCHEY 2006, S. 185.

<sup>644</sup> ORIGO 1989, S. 168f.; vgl. ROBINSON 1907.

Achtung, die der unscheinbar und bescheiden wirkende Heilige von den Fremden zuerkannt bekommt, wird zu einer Aufforderung an die einheimischen Betrachter, Bernhardin zu verehren. Die Propaganda für den Heiligen ähnelt damit der Unionspolitik Eugens VI.: Die Teilhabe der Griechen wird als Argument genutzt, um die Mitglieder der eigenen Kirche zu überzeugen.

Im Fall der Bernhardinsvita ist schwer zu entscheiden, ob die Fremden zur Historisierung des Wunders herangezogen wurden oder als didaktische, rhetorische Hilfsmittel, mit der die weitreichende Strahl- und Überzeugungskraft des Heiligen visualisiert wird. Beides ist für sich und auch gemeinsam möglich.

### **1.3 Teilnahme an ‚historischen Ereignissen‘ und päpstlichem Zeremoniell. Repräsentationen des byzantinischen Habitus in Siena**

An Filaretos Bronzetür und dem Grabmal Pius' II. erscheinen Darstellungen der Byzantiner sowohl in den historischen Ereignissen als auch im päpstlichen Zeremoniell, und die Kurie weist ihnen in diesen Repräsentationen ihre Position zu. Ungeachtet der Tatsache, wie verzerrt die geschichtlichen Zusammenhänge sein mögen, steht fest, dass es einen direkten Bezug zwischen den historischen Akteuren, zum Beispiel den Palaiologen und den sie repräsentierenden Bildfiguren, gibt. Das Diffundieren der Fremdentypen in andere Kontexte scheint diese Verknüpfung aufzubrechen. Dies soll anhand zweier Freskenprogramme verdeutlicht werden, an denen nebenbei auch die räumliche Expansion der Fremdenikonographie in andere Städte und Regionen gezeigt werden kann, da sie sich beide in Siena befinden.

Katharina von Siena zählt wie der oben angesprochene Bernhardin zu den neuen Heiligen, die mit aufwendiger Bildpropaganda den Gläubigen des 15. Jahrhunderts nahe gebracht wurden. Ihre Heiligsprechung gehört zu einem der Hauptereignisse im Pontifikat Pius' II., die mit anderen Begebenheiten aus dem Leben von Enea Silvio Piccolomini in Pinturicchios Freskenprogramm inszeniert werden (Abb. 93). Sein Kardinalnepot Francesco Todeschini-Piccolomini, der während der Entstehung des Werkes Papst Pius III. wurde und kurz darauf verstarb, beauftragte Pinturicchio 1502 mit der Ausgestaltung der Dombibliothek zur Verherrlichung seines Onkels.<sup>645</sup> Der Zyklus, der zwar außerhalb des Untersuchungszeitraums liegt, soll dennoch kurz vorgestellt werden, da er wie keine andere visuelle Darstellung anhand einer bildlichen Biographie die Kirchengeschichte des 15. Jahrhunderts memoriert. Daneben zeigt sich hier sehr deutlich, wie der bereits freie byzantinische Habitus in den osmanischen

---

<sup>645</sup> Vgl. u.a. ESCHE 1992; BEYER 2006, der, ähnlich wie es hier für die Bronzetür versucht wurde, die fiktionalen Bildräume den chronikalischen Befunden gegenüberstellt; SETTIS/TORACCA 1998.

übergeht beziehungsweise wie beide zu Kunstfiguren kombiniert werden.<sup>646</sup> Ein Wandel zeigt sich auch im Hinblick auf die Bewertung der Vita Pius' II.: Während an dessen Grabmal die Translation des Andreashauptes zum zentralen Ereignis stilisiert wurde und diese Begebenheit auch in den *Commentari* des Papstes ausführlich gewürdigt wurde, erscheint sie in Siena nicht mehr.<sup>647</sup>

Im Gegensatz zu den leicht identifizierbaren Griechen Bessarion und Thomas Palaiologos des Grabreliefs sind die fremden Figuren des Freskos schwer einzuordnen. Ganz ähnlich wie in den Tafeln zur Bernhardins Vita scheinen auch in der Dombibliothek exotische Fremde und antikisierte Bildarchitektur zur Steigerung des Dekorums beizutragen. Dieses fremde Personal mischt sich mit dem lateinischen Klerus und anderen eher ‚westlichen‘ Repräsentanten. Neben Merkmalen des byzantinischen Habitus erscheinen osmanische Marker und exotische Transformationen. Die meisten der Figuren sind entweder Teil einer ‚bunten Menge‘ von Zuschauern des Zeremoniells oder ähnlich wie bei der Perugino-Werkstatt die Protagonisten einrahmende Assistenzfiguren. Teilweise deuten sie mit dem Gestus des Zeigers auf die eigentliche Handlung, so zum Beispiel der variierte Palaiologostyp im Zentrum des Bildfeldes, in dem Enea zum Kardinal erhoben wird (Abb. 94).<sup>648</sup> Bei der Heiligsprechung von Katharina scheint hingegen ein Dominikaner auf die Fremden zu weisen. Eindeutig als Fremder markiert ist die Figur links hinter dem Jüngling. Durch ihren Bart und die groteske Kopfbedeckung wirkt sie eher wie eine antike Gelehrten-gestalt, wie Pinturricchio sie etwa in der Sala delle Arti Liberali im Appartamento Borgia des päpstlichen Palasts dargestellt hat. Ebenfalls fremd wirkt die Rückenfigur im Vordergrund mit der einem Pileolus oder einer Kippa ähnelnden exotisch gemusterten Mütze. Durch die Fingerzeige seines Nachbarn und den offensichtlich damit verbundenen Erklärungen wird das Fremdsein dieser Figur unterstrichen. Wird ihm diese Gastrolle zuteil, ist seine Position in der Achse des Papstes und als dessen Gegenüber interessant. Einmal mehr scheint hier die räumlich weitreichende Machtfülle der römischen Kirche beschworen.

So wird nicht nur das Leben von Eneas – dem „transeuropäischen Mediator“<sup>649</sup> – in topographisch weit auseinanderliegenden Etappen und dadurch in fremdem Ambiente erzählt, darüber hinaus wird auch der päpstliche Hof als ein Sammelpunkt von Fremden

---

<sup>646</sup> Pinturicchio war mit türkischem Habitus durchaus vertraut, was sich an zahlreichen Janitscharendarstellungen belegen lässt (vgl. u.a. GARIBALDI/MANCINI 2008, S. 255).

<sup>647</sup> Siehe Kapitel I.3 *Inklusion von Byzanz*.

<sup>648</sup> Auffällig von Gesten und Interaktion (ähnlich wie in Kap. II.3.1 *Gebärden*) ist hier die Hand, der dem Publikum abgewendeten Figur, an der Rückenfigur und das aus einer möglicherweise erwiderten Umarmung resultierende Deuten mit der linken Hand. Etwas unverfänglicher erscheint ein Paar bei der *Versammlung in Mantua* und bei der *Dichterkrönung Eneas*. Vgl. hier auch GANDELMAN 1985 und THÜRLEMANN 1985 im gleichen Band.

<sup>649</sup> BEYER 2006, S. 347; TERSOLI 2006.

aller Weltgegenden inszeniert.<sup>650</sup> Dabei sind nicht nur die auf den ersten Blick auffallendsten Orientalen zu nennen, sondern auch die aus Gebieten nördlich der Alpen stammenden Repräsentanten zu berücksichtigen. Die Auffassung, eine Weltgemeinschaft zu sein, wird durch die Konzile des 15. Jahrhunderts befördert worden sein und ähnelt den pathetischen Ausführungen Lapo da Castiglionchio d. J. über die Kurie.<sup>651</sup> Sie rekurriert jedoch auch auf die weltpolitischen Aufgaben wie die Kirchenunion und die Vorbereitungen zum Türkenkrieg, die in den jeweiligen Pontifikaten angegangen wurden. Dabei werden jedoch Fremde hinzugenommen, denen nach 1500 eine größere Aufmerksamkeit gilt. Neben die fantastischen Überformungen des byzantinischen Habitus treten osmanische Figuren, die an über Bellini tradierte Zeichnungen erinnern und als ‚echte Porträts‘ von Türken angesprochen werden könnten. Dieses Personal wurde mal als orientalische Verbündete, mal als osmanische Geißeln und somit widersprüchlich interpretiert.<sup>652</sup> Gerade die unwirklicheren Fremdentypen deuten daraufhin, dass es hier weniger um historischen Inhalt als um Dekor geht. Die Handlungen des Papstes finden unter den Augen aller Welt statt und sind für jeden relevant.<sup>653</sup> Geradezu ahistorisch ist dann auch die Konjunktur der Fremden innerhalb des Zyklus, da sie zum Pontifikat Pius‘ II. hin anzuwachsen scheint, während bei Eugen IV. kaum Fremde erkennbar sind. Mehr noch: Der Kongress von Mantua 1459, dessen Hauptproblem die mangelnde Beteiligung auswärtiger Fürsten und Gesandter war, wird als ‚internationale‘ Versammlung repräsentiert (Abb. 95).<sup>654</sup> Durch die herannahenden und zuschauenden Fremden wirkt die Darstellung wie eine abgewandelte Dreikönigsikonographie. Die Szenerie beschreibt eher eine theologische Disputation, bei der die Werke der Kirchenväter und Konzilsakten als Belege der aufgezählten Gründe zur Hand liegen,

---

<sup>650</sup> So wird mit Piccolominis Delegationsreise nach Schottland offenbar bewusst die weiteste Reise bildwürdig. Zu Lapo vgl. Kapitel I.2.1 *Loda de' Greci*.

<sup>651</sup> CELENZA 1999, neben den in Kap. I.2.1 verhandelten Stellen beachte auch die Vernetzung der angestammten Volksgruppen: „Quid dicemus de nostris, id est, de iis qui in curia Romana iam antea versantur, Gallis, Germanis, Pannoniis, Scotis, Britanis, Illyriis, qui iam et communione Latinae linguae et diuturno commertio nobis familiares sunt facti. Inter quos quanta morum vitaeque dissimilitudo sit quivis facile perspicere potest; non dico quam diversae artes atque artifices, quam varias merces, gazas, nommos, signa, tabulas ornamentaque alia eae nationes secum in curiam invehant.“, S. 172; engl. Übersetzung ebd., S. 173.

<sup>652</sup> ROETTGEN 1996, S. 304f.; HELMRATH 2000, S. 79.

<sup>653</sup> Ein ähnliches Phänomen von topischer ‚Internationalität‘ beschreibt Arnold Esch für einen mantuanischen Berichterstatter beim Einzug von Pius II. 1460 in Florenz: „Sie schienen mir von allen Nationen, mit so viel verschiedenen Frisuren, schienen [...] wie Franzosen, Flamen, Engländer, Inder, Araber, Chaldäer.“ Dem Betrachter mutet die Menge so pittoresk an, dass er sie als wie von Mantegna gemalt empfindet. ESCH 2010, S. 53. Die Quelle zeigt also sowohl die Wertigkeit eines weitgereisten Publikums als auch Mantegnas Bedeutung in der Malerei an.

<sup>654</sup> Die Inschrift unter dem Fresko versucht, dem recht erfolglosen Ereignis mehr Würde zu geben, indem sie die Ehre, welche Ludovico Gonzaga dem Papst mit einer Naumachia erweist, herausstellt: „PIVS II, PONT. MAX. A LVDOVICO MANTVANOR PRINCIPE CLASSE IN NAVMACHIE SPECIEM ACCEPTVS VI. CALEN. JUNIAS MANTVAM AD INDICTVM DE EXPEDITIONE IN TVRCOS CONVENTVM INGREDITUR.“ Das Bild deutet dieses Spektakel allenfalls im Hintergrund an.

und damit also eher die Situation eines ökumenischen Konzils. Der jüngere Piccolomini-Piccolomini scheint hier also ein Stück von der Atmosphäre der großen Konzilien des 15. Jahrhunderts in das Pontifikat seines Onkels eingehen lassen zu wollen. Dies zeigt noch einmal, wie wirkmächtig und dauerhaft die Konzilien in der Wahrnehmung waren.

Wie auch schon bei den Bildern zur Bernhardins-Vita scheint die Teilnahme und Zeugenschaft des Fremden eine besondere Auszeichnung der Szene, ein besonderes Dekor darzustellen. Der Zug der Heiligen Drei Könige mit seinem exotischen Personal hat hier Vorbildcharakter. Auch dem Vikar Christi und den Heiligen steht eine ähnliche weltweite Aufmerksamkeit zu. Fremde im Bild zu integrieren, um die große Strahlkraft eines Ereignisses oder einer Person zu illustrieren, ist nicht nur ein sehr einfaches propagandistisches Mittel, es stellt auch über die inhaltliche Aussage hinaus eine künstlerische Bildsensationen dar. Das Hinzufügen dieser Figuren liegt ebenso im propagandistischen Repertoire solcher Repräsentationsprojekte, wie veränderte oder fiktionale Handlungsräume und die Idealisierung der Protagonisten.<sup>655</sup>

Um diese Methode als repräsentationsstrategisches Mittel an einem weiteren Beispiel nachzuweisen, braucht es nur wenige Schritte. Nämlich den Weg aus der Dombibliothek ins Hospital S. Maria della Scala und dort in die Sala del Pellegrinaio zu den Fresken von Domenico di Bartolo, Lorenzo di Pietro gen. Il Vecchietta und Priamo di Pietro della Quercia.<sup>656</sup> Hier sollen nur die Anfang der vierziger Jahre des 15. Jahrhunderts entstandenen Malereien auf ihre Fremdenfiguren hin betrachtet werden und die früheren Tobiasszenen von Vecchietta an der nördlichen Stirnseite und die diese flankierenden Felder sowie die im Zuge der Erweiterung des 16. Jahrhunderts entstandenen Felder ausgenommen werden. Der stringente achteilige Freskenzyklus stellt Ereignisse aus der Geschichte des Hospitals und dessen Funktionen in Anlehnung an die sieben Werke der Barmherzigkeit gegenüber. Damit scheint sich die Einrichtung doppelt auszeichnen zu wollen. Einerseits unterstreicht sie die Qualität ihrer karitativen Arbeit, indem sie sehr genau ihre Prozesse abbilden lässt. Andererseits erhält das Hospital durch die *Geschichte des Heiligen Sorore*, der *Investitur des Rektors* und die *Privilegienvergabe des Papstes* eine spirituelle und rechtliche Legitimation. Gerade diese Herausstellung der eigenen Geschichte auf der Ostwand wird wieder durch Fremde und fiktive Bildarchitektur ausgeschmückt. Die Szenen der Westwand thematisieren nur an einer Stelle explizit das Thema Fremdheit mit der Darstellung der

---

<sup>655</sup> So stellt BEYER 2006 die abweichende Schilderung zu den Ereignissen bei Eneas' Audienz des dort schon bettlägerigen Papstes Eugen IV. und Eneas' eigenem Zustand in Ancona 1464 heraus (S. 349, 351). Idealisierung bezieht sich also nicht nur auf kosmetische oder antikisierende Tendenzen, sondern auf die Konstitution im Allgemeinen.

<sup>656</sup> SCHARF 2001; ROETTGEN 1996, S. 194–201.

Aufnahme der Pilger.<sup>657</sup> Ganz deutlich charakterisiert sich das Hospital in diesem Bildfeld als eine reine Durchgangsstation, in die der Pilgerstrom zur einen Tür hinein- und zur anderen hinausströmt. Diese Fremden sind Repräsentanten einer quantifizierbaren Gruppe, die sich durch Quellen rekonstruieren lässt. Auch hier wird durch den offenbar griechischen Pilger, der ein abgewandeltes Skiadion mit Vera Ikon trägt, eine statistische Minderheit im Bild aufgerufen, um die ‚Weltläufigkeit‘ der Einrichtung zu zeigen und unmissverständlich zu konstatieren, dass hier dem Bibelwort nach Fremde aufgenommen werden.<sup>658</sup>

Die Orientalen auf der Ostwand hingegen scheinen weitestgehend reine Staffage zu sein. Am Rande der *Geschichte des Heiligen Sorore* (Abb. 96), in welcher der einfache Mann durch eine Vision die Gründung der Institution anregen kann, übernehmen die Fremden eine ähnlich passive Beobachterrolle wie in den oben besprochenen Bernhardinszenen.<sup>659</sup> Allerdings fehlt hier der zeitliche Konnex, der dort zwischen Konzilsteilnehmern und Heiligenvita konstruiert werden konnte, und darüber hinaus wirkt die Augenzeugenschaft bei Sorores Nacherzählung seiner Vision weniger überzeugend als das Beisein bei der sichtbaren Widerbelebung, die Bernhardin vollführt. Um diesem Ereignis dennoch höchsten Rang entgegenzubringen, findet es in einem imposanten Kirchenschiff statt, dem eine Triumphbogenarchitektur vorgeblendet ist. In dessen Relieffeldern werden *der Sündenfall* und Kain und Abel gezeigt, offenbar um die Entstehung des Hospitals mit dem Anfang der Welt in typologische Verbindung zu bringen. Zu dieser pathetischen Ausschmückung gehören dann auch die Zuschauer im byzantinischen Habitus, aber auch höfisch anmutende Figuren und eine Person mit Stellschirmmütze, die in vielen Werken als Chiffre für Osteuropäer verwendet zu sein scheint. Es handelt sich also hier offenbar um einen abgekürzten Völker- und Ständekatalog, der eine globale Aufmerksamkeit für das Ereignis suggeriert.

Die *Privilegienvergabe durch Papst Coelestin III.* (Abb. 97) mag aus ähnlichen Gründen zu ihrer exotischen Staffage gekommen sein. Der Papst und das Kardinalskollegium sind als Kryptoporträts Eugens IV. und seiner Kardinäle gedeutet worden, was in Anbetracht ihrer zeitgenössischen Gewandung zunächst überzeugt. Damit wären in diesem Kreis zwangsläufig auch Fremde eingeschlossen, namentlich Bessarion und Isidor von Kiew. Daher wurden auch die zwischen den Kardinälen in der zweiten Reihe sitzenden Bärtigen als die beiden Griechen identifiziert.<sup>660</sup> Dafür spricht,

---

<sup>657</sup> Freilich können auch Fremde in der Darstellung der Krankenpflege vermutet werden. Der sozialhistorische Befund legt zudem nahe, dass auch ein hoher Anteil der Waisenkinder von Fremden abstammt, indem sie z.B. aus Verbindungen mit Sklavinnen entstanden.

<sup>658</sup> Inwieweit darin auch eine überregionalere Aussage getroffen wird, dass spätestens seit 1439 Rom das Pilgerziel einer vereinten Christenheit zu sein hat, ist schwer zu entscheiden. RONCHEY 2006 sieht darin wiederum Johannes VIII. als Pilger, S. 187.

<sup>659</sup> In der Vision sieht Sorore Kleinkinder eine Himmelsleiter hinaufsteigen. Während er einem Vorsteher der Bruderschaft darüber berichtet, wird die Erscheinung noch einmal hinter jenem visualisiert.

<sup>660</sup> Gemeint sind der junge Mann links, zur Linken des Papstes im roten Mantel, Kinnbart und Locken und die etwas dunkelhäutige Person mit zweigeteiltem Vollbart hinter der Frauengestalt.



dass der Papst im Sommer 1443 Station in Siena machte, also während oder kurz nach der Entstehung des Freskos. Außerdem verlieh auch Eugen IV. dem Hospital weitere Privilegien.

Über Isidors Äußeres ist nichts bekannt und die Porträtstrecke, die von Carlo Ginzburg für Bessarion zusammengestellt und mit immer neuen Zuschreibungen erweitert wurde, ist so heterogen, dass sich die rechte Figur zwar mit etwas gutem Willen in sie einordnen ließe, jedoch ohne die Identifikation wirklich absichern zu können.<sup>661</sup> Die Porträtzuschreibungen an Bessarion haben nicht nur die unterschiedlichsten Formate und künstlerischen Niveaus, sondern unterscheiden sich auch im Lebensalter der porträtierten Figuren. Zudem finden sich außer der Barttracht und dem rhetorischen Gestikulieren an beiden keine der oben beschriebenen Elemente des byzantinischen Habitus, obgleich dessen weitere Merkmale durchaus an anderen Stellen des Freskos vorkommen.<sup>662</sup> Allerdings könnte dies auch wieder für ‚authentische Porträts‘ der beiden neuen Kardinäle sprechen, wenn also statt des Konstrukts des byzantinischen Habitus eine unmittelbare Wahrnehmung wiedergegeben würde. Trotz des Fehlens der gängigen Merkmale hat die als Bessarion identifizierte Figur ein dunkleres Inkarnat, einen schwarzen geteilten Bart und langes Haar. Das auffällig helle, goldene Gewand und der ungewöhnliche Hut könnten den Griechen vervollständigen. Bessarion, der sich zu diesem Zeitpunkt schon drei Jahre im Kardinalskollegium aufhielt, könnte hier dargestellt sein, obgleich erstaunt, wie unangepasst der Fremde seinem Umfeld bleibt. Für die Identifizierung des links Sitzenden als Isidor von Kiew gibt es jedoch keinerlei Anhaltspunkte.<sup>663</sup> Das Verhältnis von Bildfiguren zu historischen Personen kann also kaum bestimmt werden. Die weiteren Versuche Friedhelm Scharfs, innerhalb Eugens Kollegium weitere Kardinäle zu identifizieren, um die Hypothese zu untermauern, sind durch die herangezogenen posthumen Porträts schwer nachzuvollziehen.

Die Aktualisierung des hochmittelalterlichen Ereignisses in die Gegenwart muss nicht zwingend eine Gleichsetzung mit Eugens Pontifikat bedeuten, sondern sollte offenbar dem Betrachter ein schnelles Verständnis der gezeigten Zeremonie durch zeitgenössisches Personal ermöglichen. Die von Eugen IV. bekannten Porträts haben keine nennenswerte Ähnlichkeit mit dem Papst der Sala del Pelegrinaio, auch wenn dessen Besuch in Siena 1443 und die dabei zugesprochenen weiteren Privilegien seine Darstellung nahelegt.

---

<sup>661</sup> GINZBURG 1981a, Abb. 69–91. Zu Porträts von Bessarion vgl. Kap. I.3 *Inklusion von Byzanz*.

<sup>662</sup> Es ließe sich lediglich argumentieren, dass der Künstler die tatsächlichen Züge der beiden griechischen Kardinäle kannte und so nicht auf den stark konstruierten byzantinischen Habitus hätte zurückgreifen müssen. Dies ist in Anbetracht der Reisetätigkeit von Bessarion und besonders von Isidor allerdings unwahrscheinlich.

<sup>663</sup> Die Figur wirkt eher wie das Bild eines Adligen von nördlich der Alpen und weist keinerlei Marker von Fremdheit auf. Auch biographisch lässt sie sich nicht an Isidor binden, da sie nicht wie ein um die sechzigjähriger Prälat wirkt, der nach Haft und strapaziöser Reise aus Russland soeben zurückgekehrt ist.

Im weiteren politischen Kontext erscheint die Deutung hingegen problematisch, besonders wenn sie über die Fremdenfiguren eng mit dem Konzil verbunden wird. Scharf, der diese Verknüpfung zu rekonstruieren versucht, fragt nicht nach den Gründen für eine derartige Huldigung Eugens IV. in Siena. Ein Papst, der sich schon als Bischof in Siena kaum halten konnte, dann die längste Zeit seines Pontifikats im feindlichen Florenz verbrachte und mit Hilfe der Rivalin auch seinen größten Erfolg mit der Kirchenunion feiern konnte, bot sich nicht gerade an, um an einem so ausgezeichneten Ort des städtischen Selbstverständnisses repräsentiert zu werden. Auch weitere problematische Identifikationen von Bildfiguren als Florentiner können die Kontextualisierung kaum absichern. Siena, das Exil vieler politischer Gegner des Mediciregimes war, wird kaum Cosimo oder Piero de' Medici abgebildet haben.<sup>664</sup> Die Fremden sind wohl eher wie in der Dombibliothek einerseits eine Assoziation, die mit dem päpstlichen Hof verbunden wird, andererseits ein Teil des Dekorums, das mit den ebenfalls fiktiven Schauarchitekturen korrespondiert. Dennoch stehen zwei Figuren außerhalb dieser topischen Fremden: Die Frau im rechten Vordergrund und der Orientale auf der Galerie übernehmen allegorische Funktionen.<sup>665</sup> Die einer *Ninfa* ähnelnde Gestalt ist daher nicht als historische Person zu verstehen, sondern könnte eine Allegorie der Kirche sein. Dazu passt die von Scharf vorgeschlagene Deutung für den Orientalen als heidnischem Störenfried,<sup>666</sup> der durch seine Präsenz Irritation und Unbehagen bei den Zuschauern auslöst; dies korrespondiert mit der zur Entstehungszeit aufkommenden Türkenangst. Er ist die Gegenfigur zur geeinten Christenheit, wie sie in sämtlichen anderen Szenen als multiethnische Gemeinschaft präsentiert wird. Sein Eindringen ins Bild scheint die ansonsten so reibungslosen Abläufe und die Ordnung der Institution zu gefährden. Jedoch ist es der Papst, der sich mit dem Problem auseinanderzusetzen hat, denn als dessen Antipode tritt der Türke gerade in dieser Szene auf. Das Bildfeld könnte also als Appell zu einem von päpstlicher Seite angestoßenen Kreuzzug verstanden werden.

Die Verbreitung der anderen positiver konnotierten Fremden scheint hingegen die Bedeutung des Ereignisses hervorheben zu wollen. Für die päpstlichen Repräsentationen ist offenbar durch das Konzil ein Grad an ‚Internationalität‘ erreicht worden, den Auftraggeber und Künstler danach nicht mehr aufgeben wollten, da er den

---

<sup>664</sup> Diese Identifikation ebenfalls bei SCHARF 2001, S. 197; dort werden nicht nur die politischen Verhältnisse zwischen Siena und Florenz in den frühen vierziger Jahren außer Acht gelassen, sondern auch ein großer Austausch zwischen den Künstlern der beiden Städte vermutet, der ebenfalls nicht belegt wird.

<sup>665</sup> Dass in den Galerien des Obergeschosses allegorische Szenen ihren Ort haben, zeigt sich am Bildfeld, in dem die Aufzucht und Erziehung der dem Hospital übergebenen Kinder geschildert wird, dort hegt eine Frau junge Pflanzen. In der Privilegienverleihung lenkt vorrangig der Orientale die Teilnehmer – selbst einen Bischof unter dem Thronbaldachin des Papstes – von der Zeremonie ab. Die *Ninfa* wird hingegen kaum beachtet.

<sup>666</sup> SCHARF 2001, S. 201.

weltweiten Machtanspruch des Papstes formulierte und eine hohe künstlerische Attraktivität besaß.

#### 1.4 Teilnahme an Predigten. Fra Marco propagiert den Monte di Pietá

Die Predigtikonographie beinhaltet in vielen Fällen Fremde. Dies ist durch die Verortung der Heilsgeschichte im Orient bestimmt sowie durch die Predigten der Apostel vor fremden Völkern textlich vorgegeben.<sup>667</sup> Heiden und Fremde scheinen in den Bildern synonym verwendet zu werden. Im Rahmen der christlichen Mission bildet das Predigtmotiv ein Inklusionsformular. Wer daran aufmerksam teilnimmt, kann als gläubig oder gläubig werdend gelten. Dass in diesen Kontexten, zum Beispiel bei Bibelillustrationen, Figuren im byzantinischen Habitus erscheinen, erstaunt kaum, da sie im Untersuchungszeitraum in sämtliche Fremdenikonographien eindringen. Daher wurde die Illustration einer zeitgenössischen Franziskanerpredigt als Beispiel gewählt, in dem der Fremde eine Sonderrolle einnimmt, da er nicht als primärer Rezipient angesehen werden kann.

Als Programmbilder zum *Monte di Pietá* erscheinen der Holzschnitt mit der Predigt des Fra Marco von 1494 (Abb. 98) und der ältere Kupferstich von Francesco Roselli um 1490 (Abb. 99), der als dessen Vorbild anzusehen ist, nahezu identisch.<sup>668</sup> Beide Druckgraphiken sind ausführlich bearbeitet, folglich soll hier nur auf die unterschiedlich dargestellte Teilnahme der Fremden eingegangen werden.<sup>669</sup> Der Holzschnitt, der durch Größe und Technik den Detailreichtum des Kupferstiches stark reduziert, sodass er eine schematische Aggregation von diesem wird, enthält im Publikum des Predigers eine signifikante Hinzufügung. Am rechten Rand befinden sich zwischen zwei Ordensbrüdern links und einem italienischen Städter rechts zwei bärtige Personen, von denen die rechte Figur eindeutige Merkmale des byzantinischen Habitus aufweist. Sie trägt den Spitzbart und ein vereinfachtes Skiadion, worunter die sorgfältig charakterisierten Haarlocken des Palaiologostyps in den Nacken fallen, hinzu kommt die Haltung als nicht vollständig abgewendete Rückenfigur im Mantel mit stark hervorgehobenem Faltenwurf. Die Verbreitung der distinktiven Details des byzantinischen Habitus erlaubt dem Holzschneider das Motiv als Abbréviatur zu geben und dennoch die Identifizierung nicht zu gefährden, da die Rezipienten das Set an

---

<sup>667</sup> Vgl. BELL/SUCKOW 2008. Interessanterweise entwickelt sich besonders die Johannespredigt zu einem Sammelplatz von Fremdenikonographie, während die Bibel nur die Völker des Jordans als Publikum des Täufers kennt.

<sup>668</sup> Eigtl. Titel des Holzschnitts *La figura della vita eterna o vero del paradiso & delli modi & vie di pervenire ad quello* in *La tabula della salute* von Fra Marco da Montegallo, Florenz 1494, heute in Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Inc. B. 18. b, als Buchillustration im *Libro delli comandamenti di Dio nel testamento vecchio et nuovo et sacri canoni* von 1494.

<sup>669</sup> LOMASTRO TOGNATO 1996; TRÄGER 1997, S. 155–211; HELAS 2004a.

Merkmale kennen. Die Predigtszene und ihr Publikum lassen sich durch die Budenar-Budenarchitektur, in welcher im als Vorlage dienenden Kupferstich die Werke der Barmherzigkeit stattfinden, im städtischen Raum verorten.

Die hinter dem Byzantiner stehende Person ist jedoch weniger einfach zuzuordnen, möglicherweise trägt sie eine Stellschirmmütze, mit der Fremde aus dem mittel- und osteuropäischen Raum repräsentiert wurden, mit der aber auch Kaiser Sigismund von Luxemburg porträtiert wird.<sup>670</sup> Beide Figuren stehen also in der horizontalen Achse der Predigt für das Fremde, ähnlich wie in der vertikalen beziehungsweise in den Bildraum laufenden Achse ein immer größer werdender topographischer Raum eingeschlossen wird. So wird sowohl von links nach rechts wie von oben nach unten und schließlich in die Tiefe hinein die Ausdehnung christlicher Heilsbotschaft kartiert.

Die Identifizierung der Fremden als Zuhörer einer zeitgenössischen Predigt<sup>671</sup> lässt den Holzschnitt dreifach zu einer Repräsentation von Inklusion und Exklusion werden, indem er die Unterstützung der Armen, bei gleichzeitiger Ausgrenzung der geldverleihenden Juden einfordert und dazu die fernen Fremden als Glaubensbrüder ins Bild holt. Die Graphik belegt kaum griechische Migranten als authentische Erscheinung in oberitalienischen Städten, sondern dokumentiert deren Bedeutung im religiösen Diskurs der Zeit. Der Grieche markiert daher bewusst nicht den Rand, sondern ist deutlich in die Zuhörerschaft einbezogen. Obgleich die Kirchenunion zu diesem Zeitpunkt als gescheitert gelten musste, ist er der fremde Zeuge, der den Aussagen der Predigt eine verbindliche Gültigkeit für die ganze christliche Welt gibt.<sup>672</sup>

An dieser Stelle fällt auch auf, dass der städtische Rahmen, in dem die Predigt und die Werke der Barmherzigkeit auf dem Kupferstich stattfinden, hier in eine abstrakte Fläche aufgelöst ist. Dadurch wird die Predigt in der Weltenlandschaft noch nachdrücklicher zur globalen Botschaft. Ein propagandistisches Schaubild, das für eine Aktion wirbt, die sich gegen den jüdischen Geldverleih wendet, zieht vielleicht ein letztes Mal die ganze Christenheit zusammen, indem es die Fremden im Bild sichtbar werden lässt.

---

<sup>670</sup> Vgl. z.B. das Porträt aus den 1420ern in Wien, Kunsthistorisches Museum (Abb.: [www.sigismundus.hu/guide/show.php?l=en&p=2\\_1](http://www.sigismundus.hu/guide/show.php?l=en&p=2_1); 16.04.2010).

<sup>671</sup> Die zudem im Kupferstich durch die Budenarchitektur, in denen die Werke der Barmherzigkeit stattfinden, im städtischen Raum verortet ist.

<sup>672</sup> Die Interpretation der Griechen als fremde Christen, durch welche die weite Ausdehnung der *Ecclesia universalis* bezeichnet wird, sind ein Sonderfall der Fremdenikonographie in Predigten. Neben der per se mit Fremden ausgestatteten Heidenpredigten werden auch bei Darstellungen von italienischen Bettelpredigern Fremde integriert, um die Strahl- und Überzeugungskraft des Predigers zu demonstrieren. Am deutlichsten wird dies bei Bartolommeo degli Erri, *Der Hl. Vincent Ferrer predigt vor dem Papst*, Oxford, Ashmolean Museum of Art and Archaeology, da beide Ränder und die Enden wichtiger Fluchtlinien mit Fremden besetzt sind nämlich einem schwarzen Pagen und einer Gruppe von Orientalen.

## 1.5 Fazit zum byzantinischen Habitus in christlicher Ikonographie

Während bei den in der Antike verorteten Bildthemen der byzantinische Habitus mehrheitlich durch die Kontinuitätsthese und eine andere Fremdengruppen überschattende Fremdenikonographie erklärt werden kann, hat die Verwendung in den aktuelleren Sujets jeweils spezifische Gründe. Der Fremde kann eine das Ereignis auszeichnende Zeugenschaft darstellen. Während das Ospedale in Siena sich durch ein ‚internationales‘ Publikum weltgewandt schmückt, sind die Fremden in der päpstlichen Bildpropaganda nicht nur Rezipienten, sondern markieren die äußeren Grenzen der *Ecclesia universalis*. Auch wenn der Einsatz fremder Staffage im Laufe der Ausdifferenzierung des Motivs immer deutlicher zu einem bildrhetorischen Mittel wird, drückt sich in den Darstellungen dennoch das Festhalten an den im Unionskonzil getroffenen Einigungen aus.

Dadurch mag auch die in früheren Repräsentationen so verbreitete Polarisierung zwischen lateinischen Christen und den fremden Heiden aufgehoben worden sein, wodurch neuartige Bildformulare und differenziertere Fremdentypen entstanden. Es ist daher weder bei antiken noch gegenwärtigen Themen pauschal zu entscheiden, ob Figuren in einem orientalischen Habitus negative oder positive Bedeutungen haben. Lediglich die Orientstereotype bewirken unweigerlich Konnotationen, nicht zuletzt beim heutigen Interpretieren.

## 2. Aufnahme und Suggestion von Antike

Um das weite Feld der Antikenrezeption zu untersuchen, hat die Forschung mittlerweile eine Vielzahl an programmatischen Begriffen zur Verfügung. Der Terminus der Renaissance, der sich in der deutschsprachigen Forschung kaum mehr ohne Anführungsstriche findet, lässt sich jedoch nicht gänzlich durch die jeweils anders konnotierten Ansätze wie Nachleben, Transformation, Transfer und Diffusion ersetzen.<sup>673</sup> Außer Nachleben gehen die Begriffe von einer Distanz zur Antike aus, denn ohne diese müsste nichts wiedergeboren, transformiert, transferiert oder diffundiert werden.

„Man lebt nicht mehr in der selbstverständlichen Kontinuität der Geschichte; die Gegenwart wird jetzt als Differenz, in den Beschädigungen und Verdunklungen des

---

<sup>673</sup> Ein Literaturüberblick zu Antikenrezeption in der Renaissance kann hier verständlicherweise nicht gegeben werden. Verwiesen sei hier nur auf BUCK 1969; MOUT 1998; AMES-LEWIS 2000.

antiken Erbes, wahrgenommen, die den unbefangenen Umgang mit ihm in den vorausgegangenen Jahrhunderten zuvor eingetreten sind.<sup>674</sup>

Diese Distanz wurde durch eine intensive Auseinandersetzung mit der Überlieferung und den erhaltenen Monumenten zu überbrücken versucht. Die späteren Zugänge der Archäologie wurden im Quattrocento bereits ansatzweise erprobt: Inschriftensammlungen wurden erstellt, Ruinen vermessen und Verschollenes zu bergen versucht.<sup>675</sup> Diese Inventarisierung des Erhaltenen von der Sicherung einer Cicero-Rede bis zur Vermessung des Forum Romanum kann als Aufnahme bezeichnet werden. Sobald aber diese Relikte und Repräsentationen in die Bildwelten des Quattrocento aufgenommen wurden, um daraus Antike zu rekonstruieren, handelt es sich in vielen Fällen um eine Suggestion. Der Begriff umschreibt die künstlerischen Versuche, mit beschränkten Mitteln ein antikes Ambiente für den Betrachter mimetisch plausibel oder zumindest erkennbar zu machen. Von einer archäologischen Rekonstruktion sind diese Darstellungen deutlich abzugrenzen.<sup>676</sup>

Der einfachste Ansatz zur Antikenrezeption war das Verwenden intakter Monumente oder antiker Bauelemente. Auf diese Weise wurden schon im Mittelalter Spolien in der Architektur eingesetzt, um auf Tradition zu verweisen oder dieselbe zu erfinden. Auch im Bild lassen sich mit diesem Vorgehen konkrete Bezüge herstellen. Apollonio di Giovanni nutzt beispielsweise regelmäßig antikisierende Triumphsäulen, einmal zeigt er im riccardianischen Vergil das Pantheon samt Inschrift (Abb. 111).<sup>677</sup> Dieses Verfahren funktioniert für die Zeitgenossen auch bei Bauten, die im 15. Jahrhundert als antik galten, wie das Florentiner Baptisterium, das für einen ehemaligen Marstempel gehalten wurde.<sup>678</sup> Indirekt gehören zu dieser Altertumsrekonstruktion auch Gebäude, die *all'antica* errichtet wurden. Diese sind, da sie bestehende antike Architektur zitieren oder nach alten Architekturtraktaten oder -beschreibungen beispielsweise nach Vitruv erbaut wurden, bereits in sich eine Suggestion von Antike. Die Wiedergabe dieser Bauweise im Bild bedeutete einen Gewinn für Malerei und Architektur durch gegenseitige Authentifizierung. Die Gebäude wurden durch ihre Integration in antike Szenen authentifiziert, während die Malerei Sichtbares übernehmen konnte und nicht lange selbst Rekonstruktionen entwickeln musste. Darüber hinaus unterstützt die bildliche Rückprojektion Florentiner Architektur in klassische Stoffe das Selbstverständnis der Kommune als hervorragende römische Gründung.<sup>679</sup>

---

<sup>674</sup> GRENZMANN 2004, S. 7, folgt darin PANOFKY 2001, S. 116.

<sup>675</sup> Erinntet sei hier nur an die versuchte Hebung des antiken Schiffwracks aus dem Nemisee. Nacherzählt von GRAFTON 2002, S. 355–360.

<sup>676</sup> Zur archäologischen Rekonstruktion in der Frühen Neuzeit vgl. HERKLOTZ 1999, insb. S. 285.

<sup>677</sup> Siehe Kap. IV.3.1.3 Eklektische Antikensuggestion.

<sup>678</sup> Siehe dazu auch Kap. IV.3.2.1 *In der Fremde*.

<sup>679</sup> Vgl. u.a. WEINSTEIN 1968, S. 15ff. Die Einsetzung von florentinischer *all'antica*-Architektur wird ebenfalls in Kap. IV.3.1.3 *Eklektische Antikensuggestion* am Beispiel des riccardianischen Vergils konkretisiert.

Die oben als Kontinuitätsthese bezeichnete Analogiebildung zwischen Byzantinern und antiken Ahnen ergibt für die Künstler ein ähnlich pragmatisches Hilfsmittel. Die proto-anthropologische Hypothese, bei der in zeitgenössischen Gesellschaften analoge Strukturen zu Vorgängerkulturen vermutet wurden, um Zugriff auf Letztere zu bekommen, erfüllt in der Kunst eine einfache Stellvertreterfunktion. Das Konstantsetzen des byzantinischen Habitus ermöglichte, die Leerstellen weitgehend zu schließen, die zwischen den Informationen, die von der klassischen Literatur gegeben wurden, und deren Visualisierung zwangsläufig entstehen mussten. Die Binnendifferenzierung des byzantinischen Habitus erlaubte zudem spezifische Rollenzuweisungen, was in der Repräsentation antiker römischer Kaiser als Palaiologostyp ersichtlich wird.

Bevor die Byzantiner als antike Figuren eingesetzt wurden, gab es einerseits Versuche, die Szenen und Motive aus der antiken Kunst, namentlich von Reliefs, Münzen und Gemmen, zu entleihen, andererseits verwendeten die Künstler weiterhin Personal aus der eigenen Lebenswelt für die klassischen Stoffe. Dieses Phänomen, antike Stoffe mit zeitgenössischem Personal wiederzugeben, wurde bereits von Erwin Panofsky als „Disjunktionsprinzip“ beschrieben.<sup>680</sup> Erstaunlich ist nur, dass es sich im humanistischen Umfeld in Norditalien in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts repräsentiert, beispielsweise in der illuminierten Inschriftensammlung Marcanovas Garrett Ms. 158.<sup>681</sup> Durch die Prominenz von Ghiberti und Donatello, die schon im frühen Quattrocento eine antikisierende Formsprache entwickelten, wird übersehen, wie weit ins 15. Jahrhundert hinein die antiken Figuren noch in jeweils zeitgenössischem und heimischem Habitus gegeben wurden. Dadurch wurde die den antiken Monumenten in Ms. 158 beigegebene Staffage naheliegenderweise als zeitgenössisches Personal des 15. Jahrhunderts interpretiert.<sup>682</sup> Doch es handelt sich dabei nicht um Humanisten, die römische Ruinen studieren, sondern um in intakter Architektur lebende antike Römer. Dies wird durch die pagane Opferungsszene eindeutig (Abb. 100), die eine Episode dieser sehr narrativen Romtopographie bildet. Daneben wird auch in der Triumphdarstellung und der Hinrichtungsszene antike Lebenswelt zu rekonstruieren versucht, während die anderen Zeichnungen schon im Verhalten ihrer Staffage ein lebendiges Stadtbild suggerieren.<sup>683</sup> Die seltsam naive Auffassung des Altertums wird durch die authentischen Inschriften indirekt legitimiert. Die von Giovanni Marcanova

---

<sup>680</sup> PANOFSKY 2001, den hier relevanten zweiten Teil der Definition, S. 90: „[...] wo immer im hohen und späten Mittelalter ein Kunstwerk sein Thema der antiken Dichtung, Sage, Geschichte oder Mythologie entlehnt, ist dieses Thema ausnahmslos auf nichtantike, gewöhnlich zeitgenössische Weise dargestellt.“

<sup>681</sup> BAILY LAWRENCE 1927. Der Codex befindet sich heute in Princeton, University Library, ein Faksimile (2002) ist online zugänglich: [http://libweb5.princeton.edu/visual\\_materials/garrett/garrett\\_ms\\_158.final.pdf](http://libweb5.princeton.edu/visual_materials/garrett/garrett_ms_158.final.pdf). Eine weitere Handschrift befindet sich in Modena, Biblioteca estense universitaria, Lat. 992 = alfa.l.5.15.

<sup>682</sup> GRAFTON 2002, S. 301.

<sup>683</sup> Teilweise scheinen die Zeitebenen zu verschwimmen, wenn Kreuze (fol. 6<sup>v</sup>) und das päpstliche Wappen an den Architekturen erscheinen (9<sup>v</sup>). Dies geschieht allerdings nur bei stark christlich/päpstlich besetzten Orten wie dem Vatikan und der Engelsburg.

zusammengestellte Sammlung lässt einen humanistisch gebildeten Rezipientenkreis erwarten, wodurch die unbeholfene Vorstellung des Altertums noch mehr verwundert. Eine beachtliche Zahl an antiken Monumenten wird aufgerufen, doch stets in einer veränderten Form wiedergegeben. Dadurch ergibt sich eine erstaunliche Kombination aus enzyklopädisch-topographischem Romwissen und antiquarischer Unkenntnis. Gleichsam versah der Künstler die Monumente in seinen fantasievollen Rekonstruktionen mit einem Dekor, das offenbar als antike Formensprache empfunden wurde. Die Merkmale dieses pseudo-antiken Stils sind Kugeln als Bekrönung von Architekturelementen, reiche Verwendung von Ornamenten und Blattgirlanden. Die antikisierten Turnier- und Menageriedarstellungen deuten hingegen den höfischen Charakter an, der aus der ausgeschmückten Inschriftenkompilation spricht. Die Antike wird zu einem Spiegel und damit zur genealogischen Identifikation des Hofes. So lässt sich diese Suggestion aus ihrer Tendenz heraus erklären, die wider besseren Wissens die antiken Ahnen im eigenen Habitus darstellt.

## 2.1 Verschränkung von Gegenwart und Antike, Eigenem und Fremdem

Am Beispiel des *Gastmahls der Dido* lässt sich die Bild-Text-Relation untersuchen. Es ist zu erwarten, dass der primäre Zugriff zur Rekonstruktion antiker Lebensform für den Humanisten philologisch war. Aus enzyklopädischen Lehrgedichten, Naturkunden und Historiographien war ein ganzes Archiv an Informationen vorhanden, das die visuelle Rekonstruktion des *settings* determinieren konnte. Die Vielgestaltigkeit dieser textlichen Überlieferung in der Renaissance erzeugte später die methodischen Probleme der Ikonologie, da sich für viele Bildmotive etliche mögliche Belegstellen anboten. Die Suche nach der einen richtigen Quelle macht wiederum Identität zum Paradigma, ähnlich wie bei Porträt- und Künstlerzuschreibung gefordert. Es wird nach einer Wort für Wort Übersetzung vom Text ins Bild gesucht. Dabei wird oft übersehen, dass die beiden Zeitebenen, die des Dargestellten und die des Darstellenden, sich auf den Bildern wechselseitig irritieren und die verschiedenen Konventionen beider Kulturen in Konkurrenz stehen. Durch die Fremdenfiguren vervielfacht sich diese Kulturdifferenz, wie oben angedeutet, noch um eine weitere Dimension. Es ist also nicht nur die Übereinstimmung mit der Quelle nachzuweisen, sondern auch besonders nach Erklärungen für Unstimmigkeiten zu suchen.<sup>684</sup>

So wird in der Aeneis wie auch in der Vulgata eindeutig vom zu Tische liegen der Speisenden gesprochen,<sup>685</sup> doch die bildliche Wiedergabe erfolgt den zeitgenössischen Konventionen nach im Sitzen, ohne dass sich die Frühhumanisten daran stoßen würden

---

<sup>684</sup> Und zwar möglichst nicht durch die Heranziehung weiterer antiker Quellen.

<sup>685</sup> Etwa beim Abendmahl, Luk 22,14: „[E]t cum facta esset hora discubuit et duodecim apostoli cum eo“ (teilw. mit ‚setzen‘ übers.) und VERGIL 1958, *Aeneis*, I, 698, 700.



(Abb. 101, 102).<sup>686</sup> Weitere zeitgenössische Tischsitten, Festbräuche und zeremoniale Elemente mögen in die Darstellungen eingeflossen sein.

In eine derartige Aktualisierung könnten auch die für Gastmähler kanonisch werdenden Schauregale mit opulentem Geschirr gehören, doch hierbei gab auch der Text die Möglichkeit, das Motiv, welches besonders über die Cassoni eine weite ikonographische Verbreitung fand, eingeführt zu haben.<sup>687</sup> Vergil bemerkt zunächst über die Ausstattung des Palastes „ingens argentum mensis, caelataque in auro/ fortia facta patrum“,<sup>688</sup> darauf folgt bei der Vorbereitung „centum aliae totidemque pares aetate ministri, qui dapibus mensas onerent et pocula ponant.“<sup>689</sup> Das Buffet, dessen Entstehung zwischen philologischer Rekonstruktion und quattrocentesker Festkultur offen bleiben muss, wird jedoch ein kanonisches, um nicht zu sagen zwingendes Motiv für die Darstellung eines antiken Festmahls.<sup>690</sup> Diese Buffets markieren neben dem historischen Verweis ein gehobenes, meist höfisches Ambiente. Aus dem gleichen Grund erscheinen die jungen *cortigiani* als Staffage.<sup>691</sup>

Apollonio di Giovanni konnte schwerlich eine Hundertschaft an Dienern darstellen und auch bei der Ausstattung war in der Miniatur nur ein *pars pro toto* umzusetzen. Es stellt sich hier sogar die Frage, ob er sich an Albertis Weisung hält, bei einem Gastmahl nur eine überschaubare Anzahl von Personen darzustellen.<sup>692</sup> Doch umso genauer scheint er im kleineren Maßstab die Verse und die Spannung zwischen ihnen ins Bild zu übersetzen. Bei der umfangreicheren Inszenierung des Motivs im Hannoveraner Cassone wird dies ganz deutlich, indem zum großen Schauregal als Inventar des Palastes noch goldene Statuen hinzugefügt werden, als wäre „series longissima rerum per tot ducta viros antiqua ab origine gentis“ von den Silberplatten abgelöst und als skulpturale

---

<sup>686</sup> Dass Antikenrepräsentationen durchaus im Hinblick auf ihre Authentizität kritisiert werden, zeigt sich im Dialog Decembrios, wo Leonello flämische Tapisserien kritisiert. Siehe BAXANDALL 1963, S. 316. Ein weiteres Beispiel für sich im Bild niederschlagende Differenzen zeigt sich bei der Darstellung von Schiffen. Während die Argos und die Schiffe des Odysseus und des Aeneas in den antiken Texten als Galeeren beschrieben werden, werden sie in der Kunst des Spätmittelalters fast ausschließlich als hochbordige Segelschiffe beschrieben.

<sup>687</sup> Hier sei nur an Paolo Veroneses monumentale *Hochzeit von Kana*, 1563, Paris, Louvre, erinnert, in dem das übergroße Buffet hinter den Säulen einer Tempelfront erscheint, was einen weiteren Hinweis für den Glauben an eine antike Tradition des Buffets darstellt.

<sup>688</sup> „Endlos Silbergeschirr auf den Tischen, im Golde der Ahnherrn“ (VERGIL 1958, I, 640–641). „Tapfere Taten getrieben; es zieht der Ereignisse Reihe/ Lang durch die Männer sich hin vom ersten Beginn des Geschlechtes.“ (VERGIL 1958, I, 640–642).

<sup>689</sup> „Andere hundert und ebensoviel gleichaltrige Diener bringen die Fülle der Speisen zu Tisch und stellen die Becher“ (VERGIL 1958, I, 705–706). Das „Buffet“ ist in Botticellis *Hochzeit des Nastagio degli Onesti*, 1482/83, Florenz, Privatsammlung, von diesem frontal und zentral gesetzt worden und auch die „gleichaltrigen Diener“ scheinen hier übernommen zu sein. Diese Invention von Botticelli ist Teil seines Prinzips konventionelle Motive perspektivisch zu drehen, wie z.B. bei seinen Bildern zur *Anbetung der Heiligen Drei Könige*, wo die ganze Szene gewendet wurde.

<sup>690</sup> Vgl. zum Tafelzeremoniell OTTOMEYER/VÖLKELE 2003.

<sup>691</sup> Da hier also sowohl lebensnahe gesellschaftliche Distinktion als auch Antike in texttreuer Visualisierung repräsentiert werden soll, kann die Komposition nicht als Beleg für ein voll entwickeltes Tafelzeremoniell im 15. Jahrhundert (OTTOMEYER/VÖLKELE 2003, S. 125, Kat.-Nr. 8) herangezogen werden.

<sup>692</sup> ALBERTI 2002, S. 266f.

Ahnengalerie freigestellt worden (Abb. 102). Ob Apollonio damit den Dekorums-Begriff Albertis verletzt, ist schwer zu entscheiden, schließlich zeigt er eine Pracht, die auch das Epos formuliert.

Das Schauregal ist nur ein Beispiel, an dem deutlich wird, wie weitläufig die Rekonstruktion der Antike über die bloße Illustration einer Ikonographie in den Bildern sein kann. Die Humanisten nähern sich dem Altertum in erster Linie über die Literatur. Dieser philologische Zugang zeigt sich auch in der Renaissancearchitektur, die unter anderem auf der Rezeption von Vitruv beruht.<sup>693</sup> So ist es nicht verwunderlich, wenn auch in der Malerei Realien über philologische Ansätze konstruiert werden. Das Sitzen beim Gastmahl oder auch die Gruppe von italienischen Höflingen im linken Vordergrund des Hannoveraner Cassone zeigen jedoch, wie die eigene Lebenswelt in den Bildern mit repräsentiert wird, um die Sujets im doppelten Sinn identifizierbar zu machen. Die starke Interdependenz von höfischer Festkultur und frühhumanistischer Antikenrezeption zeigt sich an diesen amalgamierten Repräsentationen.

Wird der Verlauf der Antikenrezeption im Quattrocento nur nach der Maßgabe einer allmählichen Rekonstruktion antiker Realienkultur und der Ausbildung einer klassizistischen Kunst bewertet, kann die Expansion des byzantinischen Habitus nur als Rückschritt betrachtet werden. Ghiberti und Pisanello selbst waren mit ihren antiquarischen Bemühungen in dieser Hinsicht weitergekommen als die folgende Generation, indem sie durch Nachzeichnungen von antiken Werken Gewandung und Typen nachahmten.<sup>694</sup> Erst im letzten Drittel des Jahrhunderts lehnen sich die Werke beispielsweise von Mantegna und vielen Florentiner Künstlern wieder näher an das klassische Altertum an.<sup>695</sup>

Die Suggestion der Antike über den byzantinischen Habitus hat sich offenbar weniger durch ihre Glaubhaftigkeit als durch ihre exotische Faszination und die leichte Wiedererkennbarkeit seiner kanonischen Elemente über so lange Zeit halten können. Auch wenn die Kontinuitätsthese aus heutiger Sicht als Rekonstruktionsversuch grotesk wirkt, ist die geschichtliche Bedeutung dieser Vorstellung nicht zu unterschätzen. Indem die Antike durch fremdes Personal repräsentiert wurde, entstand eine fühlbare Distanz zum Altertum, dessen Alterität somit plakativ herausgestellt wurde. Erst indem die Antike deutlich von der eigenen Lebenswelt abgegrenzt wurde, konnte sich eine unabhängige Archäologie entwickeln.

In vielen bildlichen Darstellungen des Quattrocento stehen die verschiedenen Ansätze zur Repräsentation eines antiken Ambientes nicht in Konkurrenz, sondern werden eklektisch zusammengezogen, um die Suggestion überzeugend werden zu lassen.

---

<sup>693</sup> Vgl. z.B. BEYER 2000, S. 88f.

<sup>694</sup> GOMBRICH 1955, S. 23.

<sup>695</sup> Vgl. die in Teilen noch überzeugende Zusammenstellung von MEYER-WEINSCHEL 1933. WEISS 1966b sieht in Andrea Mantegna „praktisch die einzige Ausnahme“ gegenüber dem anachronistischen Antikenverständnis der italienischen Kunst (S. 25).

Auch die im Spätmittelalter beliebte Form der Bildchronik als einer bildlichen Geschichtsschreibung bedarf der fremden Typen, um die Kulturen des Altertums erkennbar voneinander abzugrenzen. Zu einer kleinen Gruppe von Handschriften und Zeichnungen, die im Umkreis der verlorenen *uomini famosi* Fresken aus dem römischen Palast des Kardinals Giordano Orsini entstand, gehört die Crespi-Chronik aus Mailand (Abb. 103) und das Ms. lat. 9673 der Bibliothèque Nationale de France in Paris aus dem Besitz der Rojas (Abb. 104).<sup>696</sup> Weltgeschichte wird darin in ihren Zeitaltern und über berühmte Personen erzählt. Dem Sujet entsprechend werden die Figuren über Beischriften und Attribute identifizierbar und ihre Folge von Adam bis Augustus von nur wenigen prominenten Stadtansichten und der Argos unterbrochen.

Bemerkenswert ist die große habituelle Varianz der *uomini*, die aus Antike, Mittelalter und gegenwärtiger Fremdenikonographie entlehnt und gemischt sind. Der Habitus kann konkret auf die Figur abgestimmt sein oder einem der Volksgruppe zugeschriebenen Typ oder dessen vermeintlich gegenwärtigen Derivat entsprechen. So wird der numidische König Jugurtha, der von Marius und Sulla besiegt wurde, als Sarazene mit Krummsäbel dargestellt und dadurch eher zu einem allgemeinen Feindbild (Ms. lat. 9673, fol. 26). Caesar hingegen erscheint in antikisierender goldener Rüstung mit dem Reichsadler als Schildwappen, wodurch seine persönliche Rolle als Stifter des römischen Kaisertums deutlich hervorgehoben wird (Ms. lat. 9673, fol. 27). Sein weniger als Feldherr denn als Friedensherrscher verstandener Nachfolger Augustus folgt mittelalterlicher Kaiserikonographie (ebd.). Viele der Philosophen sind unabhängig ihres Schulzusammenhangs als Kyniker wiedergegeben,<sup>697</sup> während der byzantinische Habitus für sehr unterschiedliche Persönlichkeiten wie den alttestamentarischen Priester Esra (Abb. 103; Ms. lat. 9673, fol. 18) und den römischen Komödiendichter Terenz (Abb. 104) verwendet wurde. An diesen und anderen Beispielen wird erkennbar, dass neben dem Bemühen, authentische Porträts zu suggerieren, auch ein ästhetischer Anspruch auf die Seitengestaltung nach dem Prinzip *varietas delectat* besteht. Wenn es zunächst verwundert, dass die künstlerische Komposition die Semantik der Kleidung unterläuft, wird dies an den rhythmisch wechselnden Gewandfarben unmittelbar evident.

Der Einsatz der fremden Figuren in der Bilderchronik zeigt exemplarisch, wie diese gleichzeitig zur Authentifizierung und Ästhetisierung historisierender Darstellungen genutzt wurden. Die Differenzierung der verschiedenen Habitus ist bisher zu wenig berücksichtigt worden, obgleich sich deren Analyse anbietet, die Gruppe der Hand-

---

<sup>696</sup> Siehe AMBERGER 2003 auch für weitere Literatur. Die Zuschreibung zur urspr. spanischen Familie Rojas erfolgt über deren Wappen auf fol. 2, Teile der fragmentarischen Handschrift befinden sich zudem in Dijon. Zu Zyklen von *uomini illustri* allgemein siehe BÖCKER-DURSCH 1973.

<sup>697</sup> Sie sind barfüßig und ansonsten nur mit einem Tuch bekleidet, was mal wie ein Mantel, mal wie eine Toga getragen wird und große Körperpartien unbedeckt lässt. Etwa zu vgl. mit dem hellenistischen *Kyniker* in Rom, Kapitolinische Museen (abg. bei ANDREAE 2001, Taf. 36). Für bekannte Autoren wie beispielsweise Aristoteles wurden Codices als Attribut zugefügt.

schriften zu reihen. Ohne die Argumentation von Annelies Amberger im Bezug auf die Abhängigkeitsverhältnisse der verschiedenen Versionen hier reflektieren zu können, soll doch ihrer Aufforderung zur Diskussion kurz nachgegeben werden.<sup>698</sup> Bemerkenswert ist Ambergers Vorschlag, einige Zeichnungen vor das Fresko und in dessen Konzeption zu legen.<sup>699</sup> Die ältere Forschung wollte diesen Schritt nicht gehen, da es vornehmlich darum ging, ein verlorenes Meisterwerk Masolinos anhand der vermeintlichen Nachzeichnungen zu rekonstruieren. Gerade diese Vorstellung eines unmittelbaren gemeinsamen Ursprungs verschleift die große Heterogenität der Gruppe. Die vielseitige und ‚gekonnte‘ Verwendung sowohl des byzantinischen Habitus wie auch antikisierender Figuren lässt eine Datierung vor 1438 unwahrscheinlich erscheinen. Sicherlich ist der Auftraggeber, Giordano Orsini, auf seinen Legationsreisen und Konzilsbesuchen immer wieder Griechen begegnet und auch Masolino, dem das Programm zugeschrieben wurde, konnte auf seinen Reisen sicherlich Byzantiner treffen. Die Routine, mit der jedoch mit vielen der oben beschriebenen Charakteristika umgegangen wird, spricht aber für einen späteren Zeitpunkt der Kopien. Somit sollte der Großteil der vorhandenen Bildnisserien als nur mittelbare Übernahme des Programms verstanden werden. Sie scheinen aufgrund von schematischen Kopien und möglicherweise den vorhandenen Namenslisten als immer weiter ausdifferenzierte Versionen entstanden zu sein.

## 2.2 Die Persönlichkeit Homers. Das Porträt antiker Autoren

Das seit dem Trecento vornehmlich literarische Interesse an der Antike verbreitet sich im Quattrocento auf eine größere Gruppe Gelehrter und fürstlicher Mäzene mit immer stärkerer Vernetzung und daraus resultierender Institutionalisierung. So entstehen umfangreiche Bibliotheken mit großen Klassikerabteilungen und ehrgeizige Übersetzungsprojekte in vielen italienischen Zentren. Damit verbunden ist auch ein ausgeprägter Personenkult um die antiken Schriftsteller, deren Kreis sich ständig erweitert.<sup>700</sup> Die Verehrung der Autoren des Altertums lässt sich unter anderem am Aufschrei der Humanisten ablesen, als Carlo Malatesta 1397 das Standbild Vergils in Mantua zerstörte.<sup>701</sup>

---

<sup>698</sup> AMBERGER 2003, S. 16.

<sup>699</sup> AMBERGER 2003, S. 281f.

<sup>700</sup> An Namen von antiken Autoren hat es auch im Mittelalter nicht gefehlt, jedoch waren deren Werke oft nur sehr fragmentarisch überliefert.

<sup>701</sup> FISHER 1987; Peter Sloterdijk (NZZ, 14.06.2008) lässt die Kontroverse zwischen der „Volksmeinung“ und der „Willkür des Despoten“ zu einer „Schlüsselszene der Renaissance“ werden, worin Vergil als neues Vorbild wieder aufgerichtet wird.

Auch die griechischen Autoren erhielten durch die zahlreichen Referenzen in den lateinischen Klassikern eine Aura von Anerkennung, obgleich von ihren Texten nur noch wenig bekannt war. Dies führte zu Spekulationen und Zuschreibungen bezüglich ihres Aussehens, wie sie sich in der Tradition der *virī-illustri*-Darstellungen abbildet. Daneben hat sich maßgeblich über die Evangelistenbilder die antike Tradition des Autorenbildes erhalten. Innerhalb dieses Bildformulars wurden Variationen des Palaiologostyps als Porträt griechischer Autoren, besonders des Aristoteles, eingesetzt (Abb. 44, 67). Es handelt sich um einfache Brustbilder, die entweder im Profil stark auf die Medaille rekurrieren oder auch *en face* gezeigt werden. Dass im Autorenbild einer Paduaner Aristoteleshandschrift gänzlich auf weitere Attribute verzichtet werden kann, zeigt an, wie zwingend der byzantinische Habitus den antiken Autor repräsentiert.<sup>702</sup> Deutlicher mit antiker und klassischer Bildkonvention verbunden wird das oben besprochene Autorenbildnis des Aristoteles als Eingangssillumination seiner *Historia animalium* (S. 69).

Die folgenden Beispiele werden wegen ihrer besonderen Bilderfindungen besprochen. Damit soll keine Zäsur des Bildmotivs proklamiert werden, denn die Mehrheit der Buchillustrationen weist die eingeführten Formulare des Mittelalters auf.<sup>703</sup> Es zeigt also den Autor sich und gegebenenfalls das Buch präsentierend, arbeitend, lehrend und predigend oder in Begegnungen, wozu auch das Dedikationsbild zu zählen ist.<sup>704</sup> Mehrfigurige Szenen erhalten tendenziell eine eigene Miniatur, während der Autor allein eher in der Initiale untergebracht wird. Die beachtliche Entwicklung der Porträtmalerei im frühen 15. Jahrhundert in den Niederlanden und Italien überträgt sich erst allmählich und partiell auf ihre Untergattung in der Buchmalerei. Eine Interdependenz besteht zu Tafel- und Freskomalerei, bei deren Darstellungen von Heiligen im Studierzimmer wie Hieronymus und Augustinus. Schließlich gibt es eine Affinität zur Medaillenkunst.<sup>705</sup>

Dass ein Autorenbild kein kanonisches Motiv sein muss, sondern sich unter anderem der jeweiligen Textgattung anpassen kann, zeigt die 1448 entstandene Eingangssillustration zu Aulus Gellius *Noctes atticae* der Ambrosiana, Ms. S. 10 (Abb. 105).<sup>706</sup> Dem Miniaturisten Guglielmo Giraldi genügte es offenbar nicht, nur den Kompilator der unter Humanisten beliebten Quellensammlung<sup>707</sup> im konventionellen Porträt zu zeigen,

<sup>702</sup> Siehe für weitere Beispiele auch den Katalog von GREGORI 2003, S. 65, 178, 224f.

<sup>703</sup> Zum Autorenbild der Renaissance KUBISKI 1993 (speziell zu griechischen Autoren und Übersetzern und byzantinisch/orientalischem Habitus S. 178–195), LAZZI 2000.

<sup>704</sup> Die Typologie paraphrasiert die Einteilung von SKOWRONEK 2000, S. 34.

<sup>705</sup> In den Handschriften erscheinen nicht nur Münzbildnisse bzw. deren Charakteristika, sondern auch die Impresen im Bildschmuck.

<sup>706</sup> Vgl. HÜLSEN-ESCH 2006, S. 372–373. Als Titelbild ebd. Bandes über den Habitus spätmittelalterlicher Gelehrter ist die Miniatur durch ihren antiken Chronotopos streng genommen irreführend. Zur Illumination siehe auch CANOVA 1995, S. 20–27; vgl. zu Ferrara und Gellius, BARON 1951.

<sup>707</sup> So setzt Ciriaco in einem etwa zeitgleichen Brief (1449) an Roberto Valturio die Lektüre „unseres“ Aulus Gellius voraus. BODNAR/FOSS 2003, Nr. 51, S. 361. Angelo Decembrio nennt Aulus neben Quintilian als Vorbild für seinen Kunstdialog *Politia litteraria*, BAXANDALL 1963, S. 305.

wie er es unten in einem von Girlanden gebildeten Tondo zusätzlich darstellt. Oben versammelt er eine große Zahl antiker Gelehrter, die er mit Gellius, der durch ein in seiner Hand gehaltenes Spruchband bezeichnet ist, selbst im Kreis sitzend gruppiert. Zu seiner Rechten mit auffällig grauem Haar könnte der Philosoph Favorinus, der in den *Noctes atticae* mehrfach auftritt und auch mit dem ersten Spruchband oben links ausgezeichnet wird, einen Ehrenplatz gefunden haben. Der Verfasser selbst erscheint jedoch auch in einem Studierzimmer oberhalb des Platzes, während im Untergeschoss seines klar bezeichneten Hauses und in einem weiteren, die Brunnen metaphorisch auf die in der Kompilation versammelten *fontes* verweisen. Die Szenen spielen in einer durch ein Spruchband oben links als Athen bezeichneten Stadt, die jedoch durch die beiden freistehenden Säulen mit Löwe und Idol, sowie der zum Hafen hinausgehenden Piazza eher an Venedig erinnert.<sup>708</sup> Sogar Gondolieri und Galeeren sind auf dem Wasser zu erkennen.

Es gibt keinen bildimmanenten Hinweis darauf, ob eine kontinuierende Erzählung gemeint ist, in der Gellius die Aussagen der Gesprächspartner aufnimmt, um sie später niederzuschreiben, oder ob er in seinem Studierzimmer die Dialogsituation mit ihren anachronistischen Teilnehmern nur imaginiert.<sup>709</sup> Unabhängig davon wird das kontemplative Moment des Aulus im Gehäuse durch den gelehrten Diskurs erweitert.

Obgleich Gellius im Text Handlungsorte beschreibt, unter denen sowohl das Studierzimmer wie die Gelehrtenversammlung vorkommen, ergibt sich keine Situation, die mit der Miniatur genau übereinstimmt. Das mit AVLVS GELLII AEDES beschriftete Haus in der Stadtansicht ist nur schwer mit dem attischen Landgut gleichzusetzen, in dem Aulus Gellius seiner Vorrede nach in langen Winternächten seine Blütenlese betreibt.<sup>710</sup> Die Prominenz von Athen wird zur Urbanisierung des Ambientes geführt haben.

Für die Bildfindung sind viele Gründe möglich. Zunächst ist sie durch die Textgattung begründet, da darin ein Autor viele Autoren versammelt. Das Motiv debattierender antiker Gelehrter ist auch über die karolingische Buchmalerei in Form des Agrimenso-ren-Codex erhalten.<sup>711</sup> Sollte Giraldi diese Tradition gekannt haben, erstaunt die unantike Gewandung der Gelehrten. Dessen ungeachtet entsteht hier ein Spiel zwischen zwei Paradigmen: dem klassischen Autorenbild mit dem Gelehrten im Gehäuse und

---

<sup>708</sup> Das vom Löwen gehaltene Schriftband lässt sich als CIVITAS.ATHNAR[um] lesen. Vgl. CHATZIDAKIS 2010, der damit eine Verbindung zu Venedig als „altera Athena“ sieht (S. 240, Anm. 69).

<sup>709</sup> Das beliebte Motiv der Hieronymusvision des Augustinus im Gehäuse hätte darin ein humanistisches Gegenbild.

<sup>710</sup> Auch im ersten Buch, das unter der Miniatur beginnt, bildet ein Landgut den Ort der Erzählung (I, 2). Der Bildraum könnte durch den Anfang von Buch IV. bestimmt sein, wo Favorinus „in circulo doctorum hominum“ auf dem Vorplatz des kaiserlichen Palastes diskutiert. Die repräsentative Baldachinarchitektur mit Löwen als Sockel gewundener Säulen spricht dafür, doch die zur Aufwartung des Kaisers versammelte Volksmenge wird nicht gezeigt und es ist zu fragen, welcher Kaiser in der „civitas athenae“ (Banderole in der Löwenpranke) anzutreffen sein soll. Vgl. GELLIUS 1981.

<sup>711</sup> Die um 825 datierte Handschrift befindet sich heute in Rom, Biblioteca Vaticana, Pal. lat. 1564.

dem geistigen Austausch im Gespräch. Die im zweiten Teil der Untersuchung herausgearbeitete Disputgruppe scheint hier im größeren Rahmen reflektiert zu werden.<sup>712</sup> Zeitenössische Wahrnehmung und antikes Griechenbild wirken in den Darstellungen wechselseitig aufeinander. Gerade weil die Humanisten ihre Vorstellungen über ein philosophisches Gespräch vornehmlich durch die Dialoge Platons und Ciceros gewonnen hatten, ist die Szene so angelegt, und auch durch dieselbe Auffassung mögen die Lateiner einen besonderen Blick auf die byzantinische Diskussionskultur geworfen haben, als sie während des Konzils die Möglichkeit dazu hatten. Die Wahrnehmung der Kontroversen unter den Griechen und die Eindrücke von den gemeinsamen Gastmählern und Sitzungen könnten dann wiederum Inspiration zur Bildfindung gewesen sein. Die Gesprächsteilnehmer haben jedoch bis auf den jungen Mann mit dem überdimensionalen Kamelaukion keinen dezidiert byzantinischen Habitus. Sie sehen eher wie westliche Universitätslehrer mit leicht orientalisierenden Anklängen aus.<sup>713</sup> Das Kamelaukion dient also als Marker, der die Gesprächssituation in die Antike und nach Griechenland verschiebt, wie auch die Stadt nur über Details als Athen etikettiert ist. Das gesamte Ambiente ist also nah an der eigenen Lebenswelt angelegt und wird nur über einzelne Verweise mit dem ursprünglichen Zusammenhang verknüpft.

Auch für ein Autorenbild Homers in einer lateinischen Übersetzung seiner Epen aus Urbino ist das Kamelaukion die doppelte Markierung für Antike und Griechenland (Abb. 106).<sup>714</sup> Es wird mit dem lange im Westen etablierten Symbol des Dichterlorbeers verbunden, worin schon die Intention, eine weniger historische als repräsentative Darstellung zu schaffen, deutlich wird.<sup>715</sup> Das Gesicht des Autors mit den charakteristisch geschlossenen Augen erweckt den Eindruck, von einer antiken Porträtbüste abgeleitet zu sein. Damit kontrastieren die auf den Schultern liegenden Haare, die als Element des byzantinischen Habitus hinzugenommen zu sein scheinen, wie auch der lange Umhang mit breiten pseudoarabischen Schriftbordüren, das Untergewand und die mit goldenen ‚Pailletten‘ verzierten Lederstiefel.<sup>716</sup> In der Rechten präsentiert der Blinde wiederum einen ganz abendländischen Codex. Obgleich ganzfigurige und ganzseitige Autorenporträts eher selten sind und sich die Kombination westlicher und östlicher Elemente zur Erfindung der Antike an diesem Beispiel einmal mehr zeigen

---

<sup>712</sup> Kap. II.3 Typen und Motive.

<sup>713</sup> Die orientalischen Anklänge im Habitus liegen in großen Teilen sicherlich weiter im Mittelalter zurück und illustrieren den Kulturtransfer aus der islamischen Welt.

<sup>714</sup> Anonym: *Homer*, Ende 15. Jahrhundert, in: *Homer, Ilias et Odyssea*, Urb. gr. 136 f. II<sup>v</sup>; siehe SIMONETTA/ALEXANDER 2007, S. 78ff.

<sup>715</sup> Hier findet sich somit ein paralleles Phänomen zu Skiadion und Kaiserkrone, wie es in der späteren Medaille Johannes' VIII. (Abb. 20), bei Pesellino (etwa in der *Enthauptung der Hll. Cosmas und Damian*, Florenz, Accademia) und der Mehmet-Darstellung in der *Schedelschen Weltchronik* (Abb. 49) vorgenommen wurde.

<sup>716</sup> Möglicherweise ist der goldbestickte rote Mantel auch als herrschaftliche Insignie zu sehen, in einem dantesken Verständnis Homers als königlichem Dichter, vgl. DANTE 1966, *Divina Commedia*, Inferno, IV, S. 86–88.

lässt, liegt der Grund für die Besprechung des Bildes in der Standfläche. Der *poeta laureatus* steht auf einer größeren bebauten Landscholle über einem grünlichen Meer, in dem weitere Inseln mit Stadtarchitekturen liegen. Der niedrige Horizont ist von Hügeln gesäumt. Es ist naheliegend, dass diese Miniaturtopographie die von Homer besungene griechische Inselwelt repräsentiert. Zumal sie wie eine perspektivische Darstellung der Karten Cristoforo Buondelmontis wirken.

Selbst wenn mit dem Weltausschnitt, den der Dichter überragt, nur die selbst geschaffene fiktionale Welt gemeint ist, muss betont werden, dass es sich um ein ikonographisches Formular handelt, das bis dahin nur für Gottvater, Christus, vereinzelt für die Schutzmantelmadonna und programmatisch für neue Heilige verwendet wurde (Abb. 107).<sup>717</sup> Ebenso programmatisch wird hier eine Apotheose des Dichters angedeutet und Homer als poetischer Weltenschöpfer inszeniert. Der Autor erscheint dem berühmten Gleichnis von Bernhard von Chartres entsprechend als antiker Riese, der eine in der Literatur unübertroffene Größe einnimmt.<sup>718</sup> Die Übernahme der christlichen Ikonographie deutet an, dass für den Dichter eine ähnliche Verehrung empfunden oder zumindest proklamiert wurde. Während Alberti mit seinen fast durchweg antiken Bildthemen die christliche Bildwelt überblendet, bedient sich dieser Illuminator an deren Formulen.

---

<sup>717</sup> Ein Vergleichsbeispiel aus dem heidnischen Bereich findet sich in der *Florentinischen Bilderchronik* in der Darstellung des Jupiters, der auf Kreta steht (abg. bei COLVIN 1970, S. 31, Taf. XXXI).

<sup>718</sup> „Bernhard von Chartres sagte, wir seien gleichsam Zwerge, die auf den Schultern von Riesen sitzen, um mehr und Entfernteres als diese sehen zu können – freilich nicht dank eigener scharfer Sehkraft oder Körpergröße, sondern weil die Größe der Riesen uns emporhebt.“, SALISBURY 1991, S. 3, 4, 46–50. Mit den Riesen sind die antiken Gelehrten umschrieben.



### 3. Fazit zu den Räumen des Fremden

Die ersten beiden Teile dieser Untersuchung zeigten bereits den Umfang und die Gründe für die starke mediale Verbreitung des byzantinischen Habitus. Die Bedeutung des Konzilsereignisses, die Beliebtheit der Fremdheitsmotive als schmückende Staffage und deren Stellvertreterfunktion für antikes Personal bewirkte eine Diffusion in ein weites ikonographisches Spektrum.

Die Übertragung der byzantinischen Figuren in neue Bildzusammenhänge geschieht im Umkreis beider Konzilsorte und jeweils sowohl für klassisch antike, wie auch heilsgeschichtliche Themen. Die Verwendung in zeitgenössischen Sujets bildet eher die Ausnahme.<sup>719</sup> Eine weitere Diffusion – räumlich bis über die Alpen und in neue ikonographische Zusammenhänge – vollzieht sich bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts. Diese weite Verbreitung lässt die Elemente des byzantinischen Habitus teilweise nur zu Zeit- und Ortsvektoren werden. Das kann dazu führen, dass eine weitgehend gegenwärtig gegebene Szene durch ein spezifisches Merkmal auf die Antike verweist.

Wie bereits im zweiten Teil ausgeführt, wurden die fremden Figuren mit einigen signifikanten Details umrissen. Dabei boten sich dem Künstler beachtliche Freiräume in der Ausgestaltung. Die vorübergehende Wahrnehmung der Griechen durch viele italienische Beobachter während des Konzils war Anknüpfungspunkt und Generator von vermeintlicher Authentizität in den Bildwelten. Die byzantinischen Figuren sind darin Stellvertreter von Charakteren, die bis dahin durch Personal der eigenen Lebenswelt, antikisierte Figuren oder mit Hilfe anderer Fremdengruppen repräsentiert wurden. Auch wenn die Versatzstücke des byzantinischen Habitus eine außergewöhnliche Verbreitung im Quattrocento gefunden hatten, gab es stets ähnliche, teilweise parallel verlaufende Konjunkturen anderer Fremdengruppen, die in den Bildern repräsentiert wurden und gleichzeitig Rollen repräsentierten.<sup>720</sup>

Rein quantitativ stehen die Bilder mit einem direkten Konzilsbezug oder zeitlich nahen Ereignissen, wie den Darstellungen zur Bernhardinsvita, einem sehr viel umfangreicheren Corpus an Repräsentationen der Antike, inklusive der darin stattfindenden christlichen Sujets, gegenüber. Charakteristika des Palaiologostyps und weitere der oben vorgestellten Details treten besonders in höfischen Sujets auf wie der *Anbetung der Drei Könige*, der *Besuch der Königin von Saba bei Salomo* und antiken und petrarchischen Triumphdarstellungen.<sup>721</sup>

---

<sup>719</sup> Eine gewisse Verbreitung mögen die Porträts Bessarions haben. Dieser ist jedoch nicht mehr nur als Grieche anzusprechen, sondern eben auch als römischer Kardinal, womit ihm Repräsentationschancen und im Grunde auch Repräsentationspflichten zufallen. Vgl. GINZBURG 1981; FIACCADORI 1994.

<sup>720</sup> Vgl. Zusammenfassung. *Fremdenkonjunkturen in den Bildern*.

<sup>721</sup> Die Auftraggeber für derartige Ikonographien kamen jedoch nur in Teilen aus dem entsprechenden höfischen Milieu und waren in der Mehrheit eher städtische Patrizier, die zur höfischen Lebensart tendierten oder sich daran delebtierten.

Die Kontinuitätsthese des byzantinischen Habitus und wahrscheinlich auch dessen Attraktivität als Motiv hat zu der weiten Tradierung dieses Fremdenbildes geführt. Der byzantinische Habitus entwickelte dabei eine Eigendynamik, die ihn in vielen Fällen von seinen ursprünglichen Trägern abstrahierte. Dies zeigt sich besonders in seiner inflationären Verwendung auf Cassoni und in der Buchmalerei. Während die Fremden in vielen Repräsentationen pointiert und differenziert eingesetzt werden, bilden sie in einigen Bildern nur Beiwerk einer elaborierten Bildrhetorik. Sie stehen weniger für sich selbst als für die im Bild repräsentierten Protagonisten, deren Machtbereich oder Wirkmächtigkeit sie andeuten.

Ein autonomes Kunstprodukt, das von den Byzantinern gänzlich entkoppelt wäre, konnte, trotz der beschriebenen Emanzipation der Figuren von historischen Personen, nicht entstehen. Dies hat drei Gründe: Erstens sind die frühen Repräsentationen, auch wenn der byzantinische Habitus in der italienischen Kunst von seiner Genese an sehr frei konstruiert war, eng mit dem Konzil verknüpft. Zum Zweiten ist die ‚griechische Frage‘ noch bis zum Ende des 15. Jahrhunderts politisch und religiös äußerst virulent, sodass die Ikonographien die kirchliche Einheit oder auch die Streitpunkte zwischen den Schwesterkirchen berühren und im besonderen Maße aber den universellen Machtanspruch des Papstes repräsentieren. Drittens dienen sie zur Thematisierung von Eroberungen unter dem Vorwand einer ‚Reconquista‘, des Kreuzzugs gegen die Türken, und der *translatio imperii* von Ost nach West.

In den päpstlichen Repräsentationen und vielen anderen christlichen Darstellungen spielt der Fremde im Quattrocento allgemein eine bedeutende Rolle. Ein Gefühl von weltweiter christlicher Vereinigung und der Anspruch, diese Gemeinschaft von Rom aus zu führen, scheinen sich darin zu reflektieren. Der ungläubige Fremde tritt trotz Kreuzzugsprojekten und antijüdischen Aktionen in den Repräsentationen nicht grundsätzlich als Antagonist auf. Es gibt bildliche und textliche Inklusionsangebote, deren praktische Relevanz und Glaubhaftigkeit heute schwer nachvollziehbar sind. Das Aufnehmen des Fremden in die eigene Religion scheint auf den Bildern ebenso stattzufinden, wie es in *De pace fidei* von Nikolaus von Kues in Form eines interreligiösen Dialogs mit fremden Gesprächsteilnehmern vorgeführt und schließlich von Pius II. in seinem Brief an Mehmed den Eroberer mittels missionarischer Rhetorik versucht wird.<sup>722</sup> Es ist eine propagandistische Bildsprache, bei der jedoch eher der heimische Rezipient von der weltweiten Strahlkraft der kirchlichen Institutionen überzeugt werden sollte, als dass ein Fremder dadurch inkludiert worden wäre.

In antiken Sujets war der byzantinische Habitus in der Mitte des Quattrocento weit verbreitet. Schon die damit gestalteten Porträts antiker Autoren belegen die enge Identifizierung von Byzantinern und ihren Ahnen. Dies geschieht bezeichnenderweise zu einer Zeit, in der Griechen einen großen Teil der Übersetzer, Schreiber und Sprachlehrer in Italien bilden. Die Kontinuitätsthese ermöglichte es, Rückschlüsse von den

---

<sup>722</sup> PIUS II. 2001.

gegenwärtigen Griechen auf die antiken zu ziehen, sodass die den Byzantinern zugeschriebenen Label auch auf das Altertum übertragen werden konnten. Nicht nur das Aussehen, sondern auch Eigenschaften werden so in beide Richtungen zugeschrieben worden sein.

Die Figur im byzantinischen Habitus hat durch dessen starke Diffusion eine gewisse ikonographische Beliebigkeit bekommen. Da sie auch als Repräsentant römischer Geschichte erscheint, ist sie nicht mehr nur Grieche oder Orientale. Auch zeitlich ist sie kaum mehr einzugrenzen, da sie Rollen aus mythischer Zeit bis zur Spätantike und in der Gegenwart übernimmt. Sie ist orientalisch oder okzidentalisch; antik oder gegenwärtig; Grieche, Römer, Jude oder Osmane; sie kann schließlich Alexander, Pilatus, Bessarion oder Mehmet der Eroberer sein. Die Deutung ist nur eine schrittweise Annäherung, bei der die Schwierigkeit gerade darin besteht, am Punkt der wahrscheinlichsten Bildaussage stehenzubleiben. Viele Interpretationen liefen hingegen genau entgegengesetzt, indem die direkte Identifikation eines (Krypto-)Porträts die Aussagen zur Ikonographie und Intention des Bildes bestimmte.

Die Dekontextualisierung vom Konzil hin zu einer freien Ikonographie des räumlich und chronologisch Fremden ist kein passiver Prozess des Vergessens, sondern die von Künstlern pragmatisch vorangetriebene Expansion eines Bildmotivs, das nicht nur beliebt war, sondern als Repräsentation der Antike über einen gewissen Zeitraum adäquat blieb. Neben den ethnischen Gruppen, die durch den byzantinischen Habitus gekennzeichnet wurden, konnte er auch zur Repräsentation der sozialen Rolle des Reisenden verwendet werden. Dieser Habitus versteht sich nicht nur aus der Situation der griechischen Konzilsdelegation, sondern lässt sich in Ansätzen schon in vor dem Florentinum entstandenen Bildern rudimentär erkennen. An dieser Stelle ist die im zweiten Teil vorgenommene Trennung von Ikonographie und Habitus zurückzunehmen, da die Sujets der Reise von den Heiligen Drei Königen und Odysseus auch deren Äußeres bestimmen. Als Ikonographie des fremden Reisenden wird der byzantinische Habitus besonders lange und eindeutig tradiert. Am einfachsten lässt sich dies an Darstellungen der Tobias-Geschichte zeigen, wo meist der Engel und Tobias Lederstrümpfe tragen und letzterer ein Skiadion (Abb. 108, in später Variation Abb. 109).<sup>723</sup> Indem Tunika und Mantel des jungen Patrons der Reisenden nach italienischer Mode geschnitten sind, zeigt sich, dass es sich hier nicht um eine Orientalisierung des Motivs handelt, sondern um das Anzeigen des augenblicklichen Status des Protagonisten als Reisendem oder anders ausgedrückt um eine Illustration vom Chronotopos des Weges.

---

<sup>723</sup> Die oben beschriebenen Lederstrümpfe trägt Tobias noch bei Filippino Lippi, *Tobias und der Engel*, um 1480, Washington, National Gallery of Art.

## IV. Panorama der Erzählung

Während die ersten drei Teile der Untersuchung die Genese und die Vielfalt der Griechendarstellungen umrissen haben, soll im vierten Teil anhand von Cassone- und Buchmalerei die Implementierung der fremden Gestalten und deren Funktion in komplexen Bilderzählungen ausführlicher analysiert werden. Aus der breiten Überlieferung klassischer Stoffe über diese Medien wurden vornehmlich Repräsentationen aus Vergils Aeneis aus Ms. Ricc. 492, Ms. lat. 7939 der Bibliothèque Nationale de France und Urb. lat. 250 der vatikanischen Bibliothek mit den Hannoveraner Aeneis-Cassoni und den Krakauer Odyssee-Cassoni verglichen. Wie durch Verweise im Apparat angedeutet lassen sich jedoch viele Beobachtungen auf eine noch größere Zahl an Objekten ausdehnen.

Buchmalerei und Cassone des Quattrocento wurden und werden in der Forschung teilweise als possierlich und hinter vermeintlich progressiveren Gattungen zurückliegend betrachtet.<sup>724</sup> Das mag daran liegen, dass die zwei großen Paradigmen, an denen der Fortschritt der Renaissance lange gemessen wurde, nämlich der korrekte Perspektivraum und das Porträt, im Medium von Buch und Truhe eine untergeordnete Bedeutung haben. Dass Letztere jedoch entscheidende Bildträger für die Entwicklung einer breiten visuellen Repräsentation antiker Stoffe und damit geradezu ‚Labore der Renaissance‘ sind, bleibt oft unberücksichtigt.<sup>725</sup> Die Fremden erscheinen darin auffällig häufig, sodass sich die Frage stellt, ob die Kontinuitätsthese und der byzantinische Habitus dem wachsenden Bedürfnis an antiken Bilderzählungen einen entscheidenden Impuls gegeben haben oder *vice versa*. Zumindest scheint die Hochkonjunktur von antiken Stoffen und byzantinischem Habitus in der profanen Malerei der Mitte des 15. Jahrhunderts eng miteinander gekoppelt.

Die Erzählforschung stellt eine etablierte Methode in der Kunstgeschichte dar, die nicht weiter vorgestellt werden muss.<sup>726</sup> Die Forschung zu Bildern, auf denen Byzantiner vermutet wurden, beschäftigte sich jedoch in erster Linie mit deren Identifizierung und der Kontextualisierung mit dem Konzil, während Fragen nach der narrativen Funktion

---

<sup>724</sup> So sieht etwa HAUSSHERR 1984 die antiken Stoffe durch Apollonio di Giovanni „in eine Art von höfischer Märchenwelt versetzt“ (S. 28). Eine Aufwertung der Truhenmalerei formuliert schon Jean Paul Richter in der Korrespondenz mit Morelli: „Nun wenn es auch Cassonestücke sind, so hindert das doch nicht, daß wir es mit echten Kunstwerken zu tun haben“, RICHTER 1960, S. 374.

<sup>725</sup> So lässt sich für einen der Hauptvertreter dieser Gattungen sagen: „Apollonio [di Giovanni] was instrumental in transmitting to other painters themes previously relegated to little-seen manuscripts and in making them familiar to the general public [...]. They brought painted pictures of new subjects into the domestic setting in large numbers [...]“, CALLMANN 1974, S. 51.

<sup>726</sup> Begonnen u.a. von WICKHOFF 1912; vgl. dazu REHM 2005. Außerdem KEMP 1989a, 1989b und 1996; HÜLSEN-ESCH [et al.] 2003; einen deskriptiven Überblick bei POCHAT 2004. Weniger hilfreich, aber opulent bebildert PRINZ 2000. Zum medienspezifischen Bilderzählen von Cassoni VIDAS 2003/4; WEILAND-POLLERBERG 2004. Speziell zu narrativen Bildillustrationen (spätantiker) Aeneis-Handschriften GEYER 1989.

des Fremden vernachlässigt wurden. Dies soll im Folgenden nachgeholt werden, indem die besondere Rolle des Fremden innerhalb der Bilderzählung analysiert wird.

Die Fallstudien haben besonders im Hinblick auf die Handschriften den Anspruch, die konkreten Fragestellungen zu Fremdheit und Antikenrezeption in den größeren Zusammenhang einer Bild-Text-relationalen Interpretation einzubetten. Dies bietet sich einerseits an, da beide Codices bisher wenig auf ihre Bilderzählungen hin untersucht wurden,<sup>727</sup> andererseits wird durch die Analyse der Inventionen und Erzählstrategien allgemein der Einsatz des fremden Habitus als künstlerisches Mittel im Besonderen deutlich.

Apollonio di Giovannis Cassoni und seine Miniaturen, auf denen im Folgenden der Fokus liegt, gehen wortwörtlich in die Breite. Die vielfigurigen Szenen entwickeln die Erzählung als großes Panorama. Diese ‚Allsicht‘ beschränkt sich nicht nur auf die Wahrnehmung des Visuellen, denn gerade darüber scheinen weitere Informationen sichtbar zu werden. Es zeigt sich der Versuch, den antiken Stoff umfassender ins Bild zu übersetzen und gleichzeitig auch zu kommentieren.

Die ursprüngliche Konzentration auf die beiden Konzilsorte wird auch im letzten Teil beibehalten, indem der riccardianische Vergil als florentinische Handschrift einer ferraresischen Werkausgabe gegenübergestellt wird. In beiden ist der byzantinische Habitus ein wichtiges Element zur Ausstattung der Illuminationen. Der Buchmalerei wurde hier gegenüber den Cassoni der größere Raum gegeben, da der riccardianische Vergil über eine elaboriertere Konzeption als die Truhen verfügt, er besser mit dem ferraresischen Codex zu vergleichen ist und schließlich der erfreulichen Belebung der Forschungen zu Cassoni innerhalb der letzten Jahre weniger hinzuzufügen ist.<sup>728</sup>

Die Wahl, diese beiden Handschriften besonders herauszustellen, bedeutet jedoch nicht, dass sie repräsentativ für die Fremden- und Antikenrezeption der beiden Renaissancemetropolen sind. Als zwei recht unterschiedliche Lösungen einer quasi gleichen Aufgabe zeigen sie allerdings deutlich, wie variantenreich sich das Quattrocento der Antike und mithin dem Fremden näherte.

---

<sup>727</sup> Der Kommentarband von VERGILIUS 2004 liefert zwar eine bildweise Beschreibung mit guten Detailbeobachtungen, verliert aber gerade dadurch den Blick auf die Bilderzählung im Ganzen und in ihren Sequenzen. Ein weiterer Schwerpunkt liegt hier auf stilistischen Vergleichen zu Cassone, die daher hier etwas zurückgenommen werden können. Auch Apollonios Kenntnis der Vergilkommentare wird herausgestellt.

<sup>728</sup> So konnte durch die Kataloge ERLANDE-BRANDENBURG 2004; BASKINS 2008; CAMPBELL [et al.] 2009 und Monographien wie HUGHES 1997 das Standardwerk SCHUBRING 1923 mittlerweile in vielen Teilen abkömmlich gemacht werden, nicht zuletzt durch die detaillierten Farb reproduktionen und die aktualisierte Provenienz. Zur Liebesthematik BAYER 2008. Abzuwarten bleibt die umfassende Neubearbeitung des Corpus von Cassone- und Spalliera-Malerei durch Roberta Bartoli.

## 1. Die antiken Epen als Bilderzählung

Es erstaunt, den in der Renaissance stark identitätsstiftenden Gründungsmythos der Aeneis über eine Ikonographie der Fremden visualisiert zu sehen. In den hier untersuchten Cassoni und Handschriften begegnet uns vornehmlich griechischer und orientalischer, teilweise auch konkret osmanischer Habitus.<sup>729</sup> Der riccardianische Vergil, in dem zwischen byzantinischen und türkischen Versatzstücken sehr genau unterschieden wird, ist leider nur fragmentarisch illuminiert. Daher bleibt offen, ob die Fremdheit der Dardaner im Fortgang der Aeneis abnimmt, etwa nachdem sie Italien erreicht haben. Aufschlussreich wäre es auch zu sehen, in welcher Art Apollonio die angestammten Bewohner der Halbinsel dargestellt hätte. Es stellt sich also die Frage, ob sich die antiken Ahnen ihren italienischen Nachkommen im Laufe des Epos habituell angleichen werden. Sie könnten äußerlich eine ähnliche Wandlung zeigen, wie sie Aeneas nach Auffassung der Kommentarliteratur während seiner Flucht innerlich durchlebt haben soll. Auf den Cassoni, die diesen Zeitpunkt illustrieren, finden sich jedoch keine Hinweise einer Wandlung der Trojaner oder einer eindeutigen Distinktion des Eigenen bei den Italern. Die in Seattle aufbewahrte und auch der Werkstatt Apollonios zuzuschreibende Truhe mit Episoden aus der Aeneis zeigt auf beiden Seiten Figuren in fremder und italienischer Gewandung. Innerhalb der erhaltenen Illuminationen des riccardianischen Vergils tragen nur sehr wenige Personen zeitgenössische italienische Gewänder, wodurch diese mit besonderer Aufmerksamkeit betrachtet werden müssen.<sup>730</sup>

Gerade in den Cassoni finden sich weite Räume überspannende Themen mit ‚weltpolitischer‘ Dimension wie *Salomo empfängt die Königin von Saba* (Abb. 84), *Odyssee*, *Aeneis* und *die Gnade des Scipio*. Ihre Ausführung ist geprägt von höfischer Prachtentfaltung mit deutlich exotischen Momenten.<sup>731</sup> Wie stark die Identifikation mit diesen Themen eingebildet ist, hängt vom Status der Auftraggeber ab. Während die Auswahl der fremden Sujets bei einem Teil des Patriziats weit gegriffen zu sein scheint, waren sie für den anderen Teil durch ihre Kenntnis der Fremde, durch Titel, Besitzungen und Handelsbeziehungen in der Ägäis so wie ‚salomonischen Reichtum‘ naheliegender. Interessant ist das Eindringen der Fremden in die Gattung der Hochzeitstruhen durch deren doppelte Funktion im privaten und öffentlichen Raum. Dass die hier relevanten Cassoni in erster Linie zur Repräsentation der Brautfamilie während der *ductio ad domum*, dem festlichen Zug zum Haus des Bräutigams, konzipiert sind, zeigt sich schon in den damit korrespondierenden Ikonographien, bei welchen Triumphzüge,

---

<sup>729</sup> Die Diskussion, ob die *turci teuceri* sind u.a. bei Poggio Bracciolini, *Epist. fam.* VI, 23.55; HARTH 1987, S. 286, und ausführlich mit weiterer Literatur in Kap. IV.3.1.2 *Dichotomie zwischen Griechen und Trojanern*.

<sup>730</sup> Siehe Kap. IV.3.1.4 *In der Fremde*.

<sup>731</sup> Siehe Kap. II.3.1.2 *Rhetorik des Fremden*.

Einzüge und Reisen überwiegen. Der Chronotopos des Weges scheint hier wirkungsvoll.<sup>732</sup> Insgesamt bietet es sich an, die narrativ äußerst komplexen Gattungen Cassone- und Buchmalerei über die Verknüpfung von Zeit und Raum der Erzählung zu untersuchen.

Ob die Fremdheit selbst als Metapher für die noch unverbundenen Familien stehen soll, ist eher fraglich. Wichtiger ist das Motiv der ‚antiken Ahnen‘, die eine fernliegende dynastische Legitimation der Brautfamilie oder beider Parteien konstruiert. Dennoch mag auch das Identifizieren verschiedener Fremdengruppen im Bild ähnlich wie das gekonnte Erkennen von antiken Stoffen eine Möglichkeit sozialer Profilierung und Distinktion gewesen sein. In jedem Fall generieren die Truhen durch ihre Vielgestaltigkeit und teilweise komplexe Erzählstruktur Konversation. Durch den Habitus des Personals, bei dem heimische Kleidung mit orientalischer Tracht kombiniert wurde, konnten die Gespräche auch in der jüngsten Stadtgeschichte namentlich dem Unionskonzil enden.<sup>733</sup>

### 1.1 Io non Enëa. Das Problem der Identität des Bilderpersonals

Aeneas und die anderen trojanischen und griechischen Helden besitzen keine über die Epochen tradierte Physiognomie, wie sie zum Beispiel für Christus, Petrus und Paulus entstand. Die Künstler konnten versuchen, ihre Gestalten aus den Epen zu entwickeln. Es gab darin zwar nur wenige Beschreibungen individueller Züge – die Narbe des Odysseus bildet da die prominente Ausnahme – doch genug Hinweise auf Eigenschaften und Biographie, um mit Hilfe der problematischen Annahme, dass sich Temperament und Erfahrung im Äußeren spiegeln, Bildfiguren zu erschaffen. Daneben boten die Mythographen Hinweise zur ikonographischen Ausstattung der Götterwelt. Zuschreibungen der klassischen Helden auf gegenwärtige Volksgruppen und gesellschaftliche Schichten, wie zum Beispiel den Ritterstand, bestimmten deren Ikonographie. Innerhalb dieser Rahmenbedingungen wurden die Protagonisten in jeder Zeit und Kunstregion neu erfunden.

Der Aeneas des Apollonio di Giovanni repräsentiert diese Elemente, indem er in der Schlacht als westlicher Ritter erscheint, gemeinhin aber einen osmanischen Turban, ein Brokatgewand und die byzantinischen Lederstrümpfe trägt (74<sup>v</sup>, 82<sup>f</sup>, Abb. 110, 111).

---

<sup>732</sup> „Im künstlerisch-literarischen Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen. Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen.“, BACHTIN 2008, S. 7. Wolfgang Kemp hat den Ansatz Bachtins für die Kunstgeschichte adaptiert und widmet sich dezidiert dem Chronotopos des Weges, KEMP 1996, S. 146–169.

<sup>733</sup> Zur heimischen Kleidung in Cassone LURATI 2006; NICCOLI 2008.

Dass sein ritterlich-orientalisches Aussehen mit Bildnissen des Tamerlan aus den oben besprochenen Weltchroniken übereinstimmt (Abb. 112, 113), deckt auf, wie die Figuren anhand von Labeln collagenartig konstruiert wurden.<sup>734</sup> Im Aeneas des riccardianischen Vergil ein Kryptoporträt des Tamerlans oder eines anderen asiatischen Herrschers zu sehen, hieße diese Kompositionen zu verkennen. Der Habitus der Dardaner und ihres Anführers wird weiter unten genauer analysiert. Festgehalten werden soll an dieser Stelle nur die Wechselhaftigkeit mit der Aeneas in den verschiedenen Kunstwerken repräsentiert wird. Guglielmo Giraldi verwendet dazu in der Pariser und der vatikanischen Vergilhandschrift Versatzstücke des byzantinischen Habitus (Abb. 114). Auf der ganzseitigen Illustration der *Flucht des Aeneas* werden die Trojaner mit Kamelaukion – also byzantinisch – gezeigt, während Janitscharen über die Trümmer der Stadt sprengen. Diese zum riccardianischen Vergil konträr verlaufende Etikettierung, zeigt, wie verschieden die ethnischen und genealogischen Zuschreibungen funktionieren. Eine weitere Identität erhalten die Flüchtlinge ganz im dynastischen Interesse der Auftraggeber durch die Heraldik. So sind in dieser Illumination wie auch in vielen Cassoni die Schiffe der Flüchtlinge mit Wappen ausgestattet (Abb. 101). Doch auch das Wappen Federico Montefeltros in Urb. lat. 250, das den Rahmen der Szene bekrönt und durch das über das Gesims herabhängende Hosenband direkt mit den Vergilvers verknüpft wird, scheint sich dynastisch mit Aeneas, der auch die heraldischen Farben Blau, Gold und Rot trägt, verbinden zu wollen. Aeneas war schon in der Antike der fremde Vorfahr. In der römischen Kunst wird er durch seine Begleiter mit phrygischer Mütze als Fremder charakterisiert.<sup>735</sup> Im Quattrocento ist er Trojaner in osmanischer Gewandung oder Protorömer im byzantinischen Habitus.

Odysseus ist eindeutiger einer Volksgruppe zuzuordnen. Doch auf den Cassoni erscheint er dennoch nicht explizit im byzantinischen Habitus, sondern in einer orientalischen Mischform. Bei Apollonio di Giovanni trägt er einen Bart und langes Haar, eine mitrenartige Kopfbedeckung mit Krempe, ein kurzes Gewand aus Goldbrokat und Lederstrümpfe (Abb. 115, 116). Sein Habitus bedient also nicht nur die orientalischen Merkmale, sondern stellt auch seinen Reichtum als König von Ithaka und Sieger über Troja dar. Seine Begleitung auf dem von Sirenen umschwebten Schiff, insbesondere ein bärtiger Kamelaukionträger, der als gestikulierende Rückenfigur mit Zopf und Hängeärmeln sämtliche Charakteristika des byzantinischen Habitus vereint, macht Odysseus zum Griechen.

Identität ist für die beiden komplementären Epen Odyssee und Aeneis wie auch für ihre Rezeption äußerst bedeutend. Dies beginnt mit Telemachos, der seinen Vater nicht kennt, und reicht bis in die Gegenwart des Quattrocento, wo Päpste, Kommunen und Fürsten sich mit Aeneas identifizieren. Wenn Apollonio, wie seine antiken Vorläufer, die Bildfiguren in der Aeneis mit Namenszügen benennt, sorgt er nicht nur für eine

---

<sup>734</sup> Vgl. zur Tamerlan Darstellung SCHELLER 1995, Kat.-Nr. 35.

<sup>735</sup> Vgl. HARPER 2005 und SINN 2006.



schnelle Identifizierbarkeit von Ikonographie und Handelnden, sondern ruft Gestalten auf, deren Biographien über die klassische Literatur verstreut und deren Genealogien dem Humanisten präsent sind. Jede bildliche Konnotation durch fremden Habitus oder Porträtzüge steht zu diesen Strukturen in einem spannungsreichen Verhältnis.

## **2. Bilderzählungen der Odyssee auf Cassoni**

Als Cassonebild stellt die Odyssee eine gute Wahl dar. Für florentinische Patrizier, die möglicherweise in eigenen Geschäften oder städtischen Belangen unterwegs waren, erscheint Odysseus als Identifikationsfigur, während der Gattin die treue Penelope zum Vorbild gesetzt wird. Es ist jedoch schwer zu bestimmen, wie individuell die Themenfindung jeweils war oder ob nur zwischen erlesenen Stoffen eine modische Wahl getroffen wurde. Ein Novum war die ausführliche bildliche Darstellung des im Quattrocento noch recht unbekannten Epos ohnehin.

Die heute in Krakau und Chicago aufbewahrten Cassonetafeln lassen die Irrfahrt des Odysseus für den Rezipienten wahrnehmbar werden (Abb. 115, 116).<sup>736</sup> Auch wenn die Leserichtung von links nach rechts weitestgehend eingehalten wird, mäandriert die Handlung über das Holz. Dabei hat Apollonio di Giovanni die komplexe Erzählstruktur Homers in eine einfacher zu visualisierende chronologische Darstellung der Ereignisse zurückgeführt. Die erste Truhe setzt mit der Ankunft auf der Insel des Polyphem ein, der zwei Gefährten des Odysseus verschlingt, um dann von diesem geblendet zu werden. Nach der Flucht aus der Höhle des Kyklopen schließen sich unmittelbar die Ereignisse auf Aiaia an, die durch das Gespräch zwischen Odysseus und Merkur eingeleitet werden und in einem opulenten Festmahl bei der Zauberin Kirke enden. Gegenüber der Chronologie des Epos ist die letzte Szene der ersten Truhe *Die Vorbeifahrt an Skylla* mit der ersten Szene der zweiten Truhe, in welcher die Begegnung mit den Sirenen geschildert wird, vertauscht. Das frevelhafte Fehlen der Gefährten und ihr Schiffbruch als Strafe des Helios sind ausgeblendet beziehungsweise durch die vielfach erscheinenden Winde nur angedeutet. Apollonio wechselt zum Ende des fünften Gesangs, in dem Hermes Kalypso auffordert Odysseus in die Heimat zu entlassen, was durch den Bau des Floßes geschieht. Darunter kommt Leukothea dem in Seenot

---

<sup>736</sup> Im Folgenden soll das Krakauer Truhenpaar wegen seiner Vollständigkeit und der ausführlicheren Bilderzählung (die bereits von MIZIOLEK 2006 eingehend gewürdigt wurde) als Beispiel vorgestellt werden. Die Tafel der *Abenteuer des Odysseus*, 1435/45, Chicago, Art Institute of Chicago, rafft die Szenen der Krakauer Truhen, indem sie sehr dicht die Ereignisse von der Ankunft bei Polyphem bis zur Identifizierung des Odysseus durch seine Amme illustriert. Ein weiteres bemerkenswertes florentinisches Odyssee-Cassone, 1480–90, befindet sich in Liverpool, Walker Art Gallery (abg. bei HUGHES 1997, S. 12f.). Darin trägt Odysseus einen exotisch-orientalischen Habitus, doch zur Identifizierung der Volksgruppe trägt eine Figur auf dessen Schiff links am Einstieg des Bildes ein Kamelaukion.

geratenen Odysseus zu Hilfe und übergibt ihm den Schleier. Breiteren Raum nehmen nun die Ankunft und der Aufenthalt bei den Phaiaken ein, sodass selbst Nebenfiguren erscheinen, wie der Sänger Demodokos, nach dessen Liedvortrag der Gast sich zu erkennen geben muss. Unterhalb wird die Heimreise dargestellt und die Begegnung des als Bettler verkleideten Protagonisten mit dem Sauhirten Eumaios.<sup>737</sup> Darüber kehrt der König als Bettler in seinen Palast zurück, den die Freier umstehen. Im Inneren des Hauses erscheint Penelope am Webstuhl und daneben nochmals in der Stube, in welcher Eurykleia Odysseus an seiner Narbe erkennt.<sup>738</sup> Darunter erschießen Telemachos und sein Vater die Richtung Bildrand drängenden Freier.

Die Szenen, die im Epos den gesamten Mittelmeerraum beanspruchen, sind auf den Cassoni in kontinuierlicher Erzählweise ohne räumliche Grenzen zusammengezogen. Die Distanzen deutet Apollonio durch die wechselnden Gefährte sowie die kleinmaßstäblichen Inseln und Stadtveduten an. Bei der Angabe der Handlungsorte ist er dennoch äußerst unpräzise, indem er Polyphem und Kirke auf die gleiche Landscholle versetzt und Interieurs nach Außen verlegt. Selbst die Blendung des Kyklopen findet im Freien statt, wodurch auch dem Epos Gewalt zugefügt wird, da die kontinuierliche Bilderzählung oberhalb davon mit der geschickten Flucht von Odysseus und seinen Gefährten aus der Höhle anschließt.

Erschwert wird die Lesbarkeit durch die Kleiderwechsel und Verwandlungen des Odysseus. Neben seiner oben beschriebenen exotischen Gewandung, wird er als nackter Schiffbrüchiger in beachtlich antiker Körperauffassung<sup>739</sup> und bei seiner Begegnung mit dem Sauhirten Eumaios als mittelalterlicher *pellegrino* gegeben, als der er auch unerkannt in seinen Palast eindringt.<sup>740</sup> Die Auswahl der Szenen, besonders die ausführliche Schilderung des Abenteuers bei Polyphem deuten an, dass die Kundschaft des Truhenmalers an aktionsreicher Unterhaltung interessiert war und auch die Metamorphosen des Protagonisten schätzte. Der Fokus liegt auf der Hauptfigur, sodass Szenen und Nebenhandlungen wie etwa die Telemachie, in denen das Schicksal anderer Figuren geschildert wird, nicht visualisiert werden. Der Verzicht auf Interieurs während der Irrfahrten kann neben den malerischen Schwierigkeiten auch mit der Hervorhebung des eigenen Hauses am Ende der Reise begründet werden. Die Truhen zeigen also eine göttliche *ductio ad domum* des Ehemanns, womit letztlich auch die Verpflichtungen eines Hausherrn herausgestellt werden. Der Chronotopos des Weges bestimmt die Bilderzählung. Auf Fremdheitsmerkmale, welche die Stationen der Irrfahrt verfremden, wird dennoch verzichtet. Sie werden lediglich eingesetzt, um ein

---

<sup>737</sup> Es handelt sich um einen der Hunde des Eumaios, die vermeintliche Bettler angreifen, und noch nicht um den treuen Argos (XIV, 29–35).

<sup>738</sup> Zur berühmten Narbe und Identifikation HAHN 2004.

<sup>739</sup> Auch im riccardianischen Vergil stellt sich Apollonio an einigen Stellen ohne Not der Herausforderung von Aktdarstellungen.

<sup>740</sup> In der Chicagoer Tafel sind die Handlungsorte noch enger zusammen gezogen und die Sprünge innerhalb des Epos noch größer. Dies ist wohl auch der Grund, dass Odysseus dort durch eine Namensbeischrift kenntlich gemacht wird.

antikes Ambiente zu schaffen und die Heimkehrer als Griechen zu kennzeichnen. Dazu gehört auch die auf Ciriaco d'Ancona zurückgehende Ikonographie des Hermes mit Skiadion und Lederstrümpfen.<sup>741</sup>

Die teilweise problematische Zusammenziehung und Umstellung der Szenen setzt geschulte Betrachter voraus. Der hohe Grad an Reflexion, den Apollonio im noch zu analysierenden riccardianischen Vergil beweist, findet sich in den Odyssee-Cassoni nicht. Dies liegt einerseits an anderen Ansprüchen gegenüber dem Medium und von Seiten der Auftraggeber, kann jedoch andererseits auch an den sehr verschiedenen Rezeptionsumständen von Odyssee und Aeneis liegen. Von der Vertrautheit und Auseinandersetzung, die Vergil in der Mitte des 15. Jahrhunderts durch die Humanisten widerfuhr, war Homer mehr als weit entfernt.

In den Odyssee-Cassoni bildet der byzantinische Habitus eine Facette, mit der Antike suggeriert wird. Ähnlich werden die Architektur *all'antica*,<sup>742</sup> der hohe Triumphwagen oder das oben beschriebene goldene Geschirr der Gastmähler eingesetzt, um ein altertümliches Ambiente zu schaffen. Die Gewandung der Dienerschaft und der Freier vervollständigen dabei den auf Prachtentfaltung angelegten Gesamteindruck. Die Nähe zum höfischen Leben, die aufwendige Kostümierung und die Verlegung von Interieurs ins Freie lässt die Cassone eher zu Repräsentationen höfischer Festkultur und deren Aufführungen werden. Dadurch scheint die Erzählung im Hinblick auf eine Distinktion des Fremden und Eigenen wenig neue Aspekte zu liefern. Dennoch ist festzuhalten, dass die beiden Krakauer Truhen und die Cassonetafel aus Chicago jeweils links und damit am Beginn der Handlung mit einem Kamelauktionsträger unter den Gefährten des Odysseus beginnen, wodurch dessen griechische Abstammung unmittelbar bezeichnet wird. Neben den exotischen Fantasiefiguren fungiert die fremde Realie nur als erste Orientierung zum Einstieg.

### ***3. Bilderzählungen der Aeneis in Buchmalerei und auf Cassoni***

Auch die Aeneis ist auf Cassoni visualisiert worden (Abb. 101, 102). Die unglückliche Liebesgeschichte zwischen Dido und Aeneas scheint nicht gerade prädestiniert um die Gründung eines gemeinsamen Hausstandes zu illustrieren. Um ihre Verwendung zu verstehen, müssen die vielfältigen Auffassungen gegenüber der ‚historischen‘ und literarischen Figur Dido berücksichtigt werden, was zuletzt von Cristelle L. Baskins im Hinblick auf Cassone und Gender versucht wurde.<sup>743</sup> Im Mittelalter fungierte Dido

---

<sup>741</sup> Vgl. II.2.5 *Lederstrümpfe*.

<sup>742</sup> Beispielsweise durch die Erdgeschosse der Palazzi aus Quadermauerwerk und den ionischen Säulen und Muscheln, mit denen die Wohnstube des Odysseus gerahmt wird.

<sup>743</sup> BASKINS 1998, Kap. 2, S. 50–74.

meist als Exemplum einer mehr oder minder tugendhaften Frau.<sup>744</sup> Möglicherweise sollte sie auch als abschreckendes Beispiel die Ehe vor Irrwegen abhalten.<sup>745</sup>

Die Bedeutung der Aeneis als Gründungsmythos Roms und vieler weiterer italienischer Städte, sowie als vermeintlicher genealogischer Anfangspunkt vieler Adelsfamilien scheint die Wahl jedoch ausreichend zu begründen. Aeneas entwickelte sich in der im Quattrocento immer noch gültigen spätantiken Deutung während seiner Reise zum tugendhaften Helden und stellte somit stets ein Vorbild dar.<sup>746</sup> Der Vergleich zwischen Aeneas und dem eigenen Leben blieb kein reines Gedankengebäude, denn ab der Mitte des 15. Jahrhunderts begannen die Humanisten für ihre Mäzene Adaptionen des vergilischen Epos zu schaffen.<sup>747</sup> Für den größeren Zusammenhang der ‚Wiederbelebung der heidnischen Antike‘ ist hier beachtenswert, dass die Imitationen so weit gingen, die paganen Götter auch mit den zeitgenössischen Akteuren interagieren zu lassen. So wirkt der Olymp in der Borsias mit, um aus dem außerehelichen Verhältnis des Niccolo d’Este mit Stella de’ Tolomei den Bastard Borso entstehen zu lassen.

Neben Cicero ist Vergil der meist zitierte Autor im Frühhumanismus. Dante, der mit der Wahl Vergils als Führer in der *Divina Commedia* an dessen Ruhm zu partizipieren versuchte, hat diesen dadurch letztlich noch gemehrt. Dass gerade Vergil dem Dichter erscheint, hängt in erster Linie mit der thematischen Nähe der *Divina Commedia* zum sechsten Buch der Aeneis zusammen sowie mit der sprachlichen und poetischen Referenzfunktion von Vergils Werk für das Mittelalter. Seine Verbindung zum Christentum fußt auch auf der als prophetisch verstandenen vierten Ekloge. Einem größeren italienischen Rezipientenkreis wird der Aeneisstoff mittelbar über spätantike und mittelalterliche Nacherzählungen der Mythen um Troja bekannt gewesen sein. Die Grenze zwischen Gelehrsamkeit und Unterhaltung wirkt im Bezug auf die Cassoni fließend. Nicht jeder Besteller eines Cassone wird somit auch über humanistische Bildung verfügt haben müssen, während eben dies für den Auftraggeber von lateinischen Handschriften als sicher gelten kann. Humanistische Auseinandersetzungen mit Vergil sind im Quattrocento an der Tagesordnung und erlangen durch die Erfindung

---

<sup>744</sup> Vgl. u.a. BINDER/ANDRAE 2000. Auch für Hieronymus zählt Dido zu den ehrenhaften Witwen (S. 21). Zur Anlage der Dido bei Vergil u.a. MONTI 1981.

<sup>745</sup> In der Einleitung und im Folgenden wird der Transfer von Stereotypen über Fremde durch Vergil in die Renaissance veranschaulicht. Ähnliche ‚Substanz‘ liefert der Autor seinen Rezipienten auch für den Chauvinismus mit Aussagen wie „varium et mutabile semper femina“ IV, 569–570 und durch die inferiore Bedeutung der Frau im Epos insgesamt (Kräusa, Dido). Freilich ist schwer zu rekonstruieren, inwieweit die Ikonographie ‚persönlich genommen‘ wurde, oder ob es nur eine prominente Geschichte zur Interaktion der Geschlechter sein sollte, die repräsentativ, dekorativ und unterhaltsam sein konnte. Gründe für gewalttätige Themen auf Hochzeitsbildern sucht auch ZÖLLNER 2005, S. 116f.

<sup>746</sup> Schon SCHUBRING 1923 sieht Aeneis als Identifikationsfigur junger Kaufleute, die sich in der Fremde bewähren müssen (S. 193). Auch die von Mäzenen zu Mäzen wandernden Humanisten formulierten ihr Schicksal im vergilischen Duktus, für Filelfo ROBIN 1991, S. 32–33.

<sup>747</sup> Vgl. u.a. Francesco Filelfo *Sforziade*, ROBIN 1991 (Auszüge S. 177–214); Tito Vespasiano Strozzi *Borsias* (LUDWIG 1977) und Basino Basinis *Hesperis* für Sigismondo Malatesta.

des Buchdrucks eine weite und nachhaltige Verbreitung.<sup>748</sup> Die prominenteste Beschäftigung mit Vergil, Cristoforo Landinos Aeneis-Kommentar *Disputationes Camaldulenses*, erscheint zwar nach der Illumination des riccardianischen Vergils, doch zeitgleich mit dessen Entstehung finden Landinos Vorlesungen zur Aeneis in Florenz statt (1462–63).<sup>749</sup> Die Illustrationen Apollonios belegen ein fundiertes Textverständnis der Aeneis und wahrscheinlich auch ihrer Kommentare.<sup>750</sup> Die Cassoni zeigen diese Quellenkenntnis für viele antike Themen.<sup>751</sup> In welcher Beziehung diese Kompetenz zu Künstler und Werkstatt stand, soll hier nicht gemutmaßt werden.

Zu vermuten ist, dass eine ‚antikentreue‘ Wiedergabe als Qualitätsmerkmal im Florenz der Jahrhundertmitte etabliert war. Für Ferrara wird dies von Angelo Decembrios Dialog *De Politia litteraria* nahegelegt, in welchem Leonello d’Este die mythographisch fehlerhaften burgundischen Teppiche moniert und sich entschieden für eine ‚antike Nacktheit‘ der Figuren einsetzt.<sup>752</sup> Statt einer immer der jeweiligen Zeit angehörenden Gewandung, die später Gefahr läuft lächerlich zu wirken, argumentiert er für den unbekleideten Körper, dessen natürliche Form zeitlos sei. Er glaubt, dass die antiken Maler eben daher die Nacktheit als Porträtform gewählt hätten und betont darüberhinaus die Autorität der Natur.<sup>753</sup> Für Leonello alias Decembrio ist die Nachahmung der antiken Künstler in erster Linie das Naturstudium. Die Kompositionen müssen von nackten Körpern ausgehend entwickelt werden.<sup>754</sup> Der im Dialog *in extenso* vorgetragene Anspruch auf Naturtreue und Nachahmung der Antike kann weder von der nordischen Tapisserieproduktion erfüllt werden, noch wird er – und das mag die implizite Botschaft sein – von den heimischen Künstlern, die den byzantinischen Habitus als Hilfskonstruktion nutzen, eingelöst. Als programmatischer Text ist *De Politia litteraria* Teil eines Antikenverständnisses, das sich dem byzantinischen Habitus als unangemessene Kostümierung des Altertums entledigen will.

---

<sup>748</sup> Siehe u.a. die viel gedruckte Weiterdichtung der Aeneis durch Vegio (VEGIO 1985) und die argumentative Ausnutzung Vergils bei Lorenzo Valla, PANIZZA LORCH 1985, S. 33–56.

<sup>749</sup> FIELD 1988, S. 237. Die *Disputationes Camaldulenses* schließt er 1472 ab.

<sup>750</sup> CALLMANN 1974, S. 51, resümiert: „Apollonio di Giovanni’s preoccupation with ancient history was the result of his close contact with current humanistic thought“. Die Textkenntnis und Kompetenz wird im Folgenden an den Miniaturen belegt.

<sup>751</sup> So sieht WATSON 1979, S. 8, im Oberlin-Cassone Herodot rezipiert und stellt die Kenntnisse des Cassonemalers heraus: „Apollonio’s unexpected debt to Herodotus, or more precisely to humanistic scholarship, also indicates how subtle and informative his conventions of narrative actually are.“

<sup>752</sup> Siehe BAXANDALL 1963, S. 316. Hier zeigt sich auch die philologische Kompetenz der Guarino-Schule, wenn beispielsweise das Aussehen des Bucephalos aus seiner Etymologie erklärt wird.

<sup>753</sup> BAXANDALL 1963, S. 315: „Quippe quod non omnis tegumenti usus. neque omnibus temporibus et gentibus placet. Aliaque idcirco aliis calceamentorum genera uel sagulorum cingulorumue. armorum etiam ipsis picturis iridentur, At quod naturae praecipuum est artificium. nulla temporum nouitate mutatur.“

<sup>754</sup> BAXANDALL 1963, S. 18f.

### 3.1 Virgilio Riccardiano (Ms. Ricc. 492)

Der von Apollonio di Giovanni bis zum Ende des zweiten Gesangs illuminierte Codex Ricc. 492 der Biblioteca Riccardiana in Florenz stellt sowohl eine intensive Auseinandersetzung mit der Aeneis als auch einen gezielten Einsatz der Versatzstücke des byzantinischen und im weiteren Sinne orientalischen Habitus dar.<sup>755</sup> Durch die dichte Bilderzählung mit einer Illustration pro Seite<sup>756</sup> lässt sich an diesem Werk und dem durchgehend, aber sporadischer illuminierten Ms. Lat. 7939 A exemplarisch das spannungsreiche Verhältnis von Antikenrezeption, Bild-Text-Relation und Fremdenikonographie untersuchen. Denn die Annäherung an Antike und Handlung des Epos erfolgt vielschichtig über das Eigene und das Fremde. Zunächst sollen die an anderer Stelle begonnenen Deutungen paraphrasiert und vertieft werden, um dann den Vergleich zur ferraresischen Handschrift zu ziehen.<sup>757</sup>

Die Entstehung des Buches erfolgte in mehreren Schritten, die sich gerade durch den fragmentarischen Zustand der Illuminationen gut zeigen lassen. Am Anfang steht die vollständig ausgeführte Schrift mit geschmückten Initialen. Danach entstanden Vorzeichnungen, deren künstlerische Qualität trotz ihres teilweise sehr skizzenhaften Duktus die kolorierten Bilder überragt, da bei diesen die Farbe deren feine Differenzierungen und das Körpervolumen überdeckt.<sup>758</sup> Im nächsten Arbeitsgang wurde das Blattgold für Rahmen und Grundierung goldener Partien wie den Brokatgewändern und dem Geschirr aufgelegt. Ob die eigentliche Kolorierung auch innerhalb der Werkstatt aufgeteilt wurde und ebenfalls schrittweise erfolgte, ist schwer zu bestimmen. Auf den farbigen Illuminationen wurden dann als offenbar letzter Schritt die Figuren durch Beischriften benannt.

Die halbfertigen Illustrationen weisen auf einen abrupten Abbruch des ehrgeizigen Projekts hin, jede Seite der Aeneis mit einem Bild zu versehen. Als Grund wurde der Tod Apollonios vorgeschlagen, womit sich ein Terminus *ante quem* für die Datierung im Jahr 1465 ergäbe. Es verwundert jedoch, warum der Auftraggeber die ansonsten

---

<sup>755</sup> Zu den technischen Daten und der Aufteilung des Codex siehe VERGILIUS 2004, S. 17f. Wenn im Folgenden von Apollonio di Giovanni oder dem Miniaturisten gesprochen wird, geschieht dies aus pragmatischen Gründen und nicht um eine Künstlerpersönlichkeit weiter zu nobilitieren. Dass mehrere Mitglieder der bekanntlich großen Werkstatt beteiligt sind, scheint sich bereits durch die Qualitätsunterschiede in Zeichnung und Kolorierung zu zeigen und ist für ein derartiges Projekt *usus*. Jenseits des Handwerklichen sind auch für die Konzeption humanistische Berater zu vermuten. Das Label ‚Apollonio‘ steht damit als Platzhalter für alle potentiell Beteiligten, worunter z.B. auch Auflagen oder Wünsche des Auftraggebers fallen könnten. Der nach 1415 geb. und am 27.09.1465 verst. Apollonio betrieb nach Eintritt in die Arte dei Medici und Compagnia di S. Luca ab 1446 mit Marco del Buono eine Cassone-Werkstatt, deren dessen Tätigkeit durch deren Bottega-Buch gut dokumentiert ist.

<sup>756</sup> Diese kontinuierliche Bebilderung der Aeneis steht im Kontrast zu Bucolica und Georgica, die jeweils nur mit einer Titelminiatur versehen sind (1<sup>r</sup>, 18<sup>v</sup>). Die dort gezeigten Landschaften geben ein eher gegenwärtig italienisches Ambiente wieder.

<sup>757</sup> CALLMANN 1974; VERGILIUS 2004; LAZZI/WOLF 2009 darin BELL 2009.

<sup>758</sup> Die Qualität von Apollonios Vorzeichnungen zeigt sich auch in seinen *uomini illustri*, Florenz, Bibl. Laurenziana, Ms. Stroz. 174, wo die Kolorierung abgeblättert ist.

komplette Handschrift in diesem Zustand beließ. Eine Fertigstellung bei einem anderen Meister wäre theoretisch möglich gewesen, naheliegender wäre gewesen, die Werkstatt aufzufordern, zumindest die begonnenen Zeichnungen zu kolorieren. Da für die Mitte des 15. Jahrhunderts und die Gattung per se kein ästhetischer Genuss des *non finito* oder der Meisterzeichnungen angenommen werden kann, scheinen andere Gründe neben oder statt des Todes Apollonios ausschlaggebend zu sein. Der Arbeitsprozess ist offenbar durch ein Ereignis gestört worden, das dazu zwang, den Codex beiseite zu legen und letztlich in diesem Zustand zu belassen. Dies könnten beispielsweise der Tod des Auftraggebers und eine unklare Abstimmung mit dessen Erben sein. In diesem Fall würde der Miniaturist höchstwahrscheinlich die Handschrift als Sicherheit in der Werkstatt behalten und keine weitere Arbeit mehr in den Auftrag investieren, bis der Sachverhalt geklärt ist. Für dieses Problem wird weiter unten eine aus der Bildanalyse hervorgehende Lösung vorgeschlagen.

Apollonio war mit dem seitenweise illuminierten Codex vor eine Herausforderung gestellt, die mit den Cassoni nicht vergleichbar war. Dort konnte er sich auf wenige allgemein bekannte Motive beschränken. Die seitenweise Bebilderung verlangte eine größere Textkenntnis, die Apollonio nicht zwangsläufig selbst besessen haben muss, sondern die durch den Schreiber, den Auftraggeber oder einen humanistischen Berater gewährleistet sein mochte. Eine Vereinfachung gegenüber den Truhen ist hingegen, dass die Erzählung nicht in einer Gesamtkomposition auf dem Bildträger organisiert werden muss, sondern durch die Verse der jeweiligen Seite eine relevante Vorgabe erhält. Allerdings unterläuft Apollonio diesen direkten Illustrationsmechanismus, indem er kurze Passagen zum Hauptthema erhebt oder mehrere Miniaturen zu einer Sequenz verbindet. Dies ergibt eine den Cassoni ähnliche Bilderzählung bereits in den ersten Bildern der Handschrift. Nach dem weiten mythologischen Vorlauf durch die Analepse<sup>759</sup> aufs *Paris-Urteil* und dem, im Epos nur als Nebensatz aufgerufenen, *Raub Ganymeds* in der ersten Miniatur (61<sup>v</sup>, Abb. 117) wird die Sequenz von der Befreiung bis zur Bannung der Winde so dicht illustriert (63<sup>r</sup>, Abb. 118), dass der Eindruck entsteht, die Einzelbilder ließen sich zu einem langen Streifen wie zu einem Panorama zusammenfügen. Sie endet mit der Einfahrt in die Bucht und der Landung der Trojaner in Nordafrika. Die gleiche Szenenabfolge erscheint kaum variiert im Cassone *Schiffsbruch des Aeneas*, um 1450, New Haven, Yale University Art Gallery.<sup>760</sup>

Der von Giovanna Lazzi vorgeschlagene Vergleich von Ricc. 492 mit einem Film erscheint durchaus berechtigt, da sowohl mehrere Sequenzen zeitlich unmittelbar

---

<sup>759</sup> Die erzähltheoretische Terminologie folgt dem Standardwerk GENETTE 1994. Vgl. auch die Adaption von KEMP 1989b. Analepsen bezeichnen die Rückblenden, Prolepsen Vorausschauen (im Fall der Aeneis z.B. die Prophezeiungen).

<sup>760</sup> Das Breitformat der Truhe erlaubt hier eine effektivere kontinuierliche Erzählung als auf den Buchseiten, auf denen die Einzelbilder künstlich durch sich wiederholende Motive verknüpft werden müssen. Siehe <http://ecatalogue.art.yale.edu/detail.htm?objectId=291>.

aufeinanderfolgender Bilder als auch auffällige Schnitte vorkommen.<sup>761</sup> Allerdings gibt es auch kontinuierende und komplettierende Erzählungen, also die Zusammenziehung mehrerer Zeitpunkte innerhalb einer Illumination.<sup>762</sup> Die zeitlich eng verbundenen Miniaturenfolgen stehen meist auch räumlich in ebenso engem Zusammenhang. Dieser kann durch statische oder dynamische Bildausschnitte erzeugt werden.<sup>763</sup> Die Miniaturen scheinen den Blickwinkel auf den imaginierten Raum jeweils zu verändern. So stellt sich gerade bei Doppelseiten das Gefühl ein, dass sich der Landschaftsprospekt im nächsten Bild fortsetzt (73<sup>v</sup>, 74<sup>r</sup>).<sup>764</sup> Indem sich Elemente aus den aufeinanderfolgenden Bildausschnitten wiederholen, wird die Bewegung des Blicks nachvollziehbar. Dies wird besonders am Anfang des dritten Buches deutlich, wo am Rande der Opfervorbereitungen die Geschichte des gemordeten Polydorus erzählt wird (91<sup>v</sup>, 92<sup>r</sup>, 92<sup>v</sup>),<sup>765</sup> um dann wieder zur Haupthandlung zurückzukehren. Hier wird deutlich, wie wenig es Apollonio um eine wirklich identische Landschaft geht, sondern dass er es bei deren Andeutung belässt.<sup>766</sup> Dieser Schwenk, der die Einheit des Raumes suggeriert, konterkariert die erwartete Einheit der Zeit. Denn was links von der Zypressenreihe geschieht, ist der längst vollzogene Mord an Polydorus, also eine Analepse, über dessen Konsequenzen für die Trojaner Aeneas sich rechts und somit in der Gegenwart der Erzählung mit seinen Oberen berät.

Bei einer statischen Bildfolge hätten alle Miniaturen den gleichen Bildausschnitt. Eine solche Formation ist mehrmals angedeutet, am stringentesten bei den Szenen im karthagischen Junotempel und dem Tod des Priamus, sie wird jedoch nie ganz eingehalten (Beginn der Sequenzen: 69<sup>v</sup>; 85<sup>v</sup>; Abb. 119, 122). Stets werden kleine Veränderungen der Betrachterperspektive vorgenommen oder auch der Hintergrund selbst verändert. Dies kann einerseits als Erzähl- und Variationsfreude gewürdigt werden,

---

<sup>761</sup> Den Vergleich zog Giovanna Lazzi während des Studenttags der Biblioteca Riccardiana „La stella e la porpora“ (Florenz, 17.03.2007). Siehe zur Interpretation eines Bildes als Film auch THIELEMANN 2002.

<sup>762</sup> Terminologie nach WICKHOFF 1912, S. 13–20, 123–130, 187–205; vgl. dazu REHM 2002.

<sup>763</sup> Die hier vorgeschlagenen Begriffe lassen sich mit dem *Master Shot* und dem Schwenk in der Filmtechnik vergleichen.

<sup>764</sup> Die Folioseiten sind bei den Abbildungsverweisen vermerkt, da es sich empfiehlt, eine Faksimileausgabe des riccardianischen Vergils hinzuzuziehen, um die Bilderzählung und die Bild-Text-Relation nachzuvollziehen. Idealerweise VERGILIUS 2004, weniger den zugehörigen Kommentarband, da er in den Anordnungen der Seiten nicht dem Original folgt.

<sup>765</sup> Um sich zu vergegenwärtigen, wie bekannt auch solche Nebenszenen wie der Mord an dem in der Fremde aufwachsenden Sohn des Priamus sind und wie geläufig ihre Topographie in humanistischen Kreisen waren, sei auf Ciriacos Besuch im November 1444 am vermeintlichen Grab des Polydorus fünf Stadien von Ainos verwiesen, bei dem er die entsprechenden Verse aus der Aeneis rezitierte. BODNAR/FOSS 2003, S. 105f., Z. 23f.

<sup>766</sup> Diese Nonchalance ermöglicht gestalterischen Freiraum, Variation und nicht zuletzt schnelleres Arbeiten als bei einer präzisen Verschiebung des Bildraums. Hypothetisch bleibt, ob die Veränderungen bedeutsam sein können. So könnte der Wandel von der befestigten Stadt auf grünen Matten umgeben von blühenden Landschaften (91<sup>v</sup>), zur Stadt auf kahlem Felsen hinter Zypressen (92<sup>r</sup>) bis zum gänzlichen Verschwinden von Architektur (92<sup>v</sup>) das Unwirtlichwerden des Landes für die Flüchtlinge bildlich kommentieren.



irritiert aber andererseits bei irrationalen Momenten, mit der die Mimesis gestört wird. Auf diese Weise erscheint der Junotempel statisch vor wechselndem Hintergrund und die Gartenseite des Palasts von Priamus erhält im Laufe der Sequenz ein Interkolumnium mehr (85<sup>v</sup>, 86<sup>r</sup>, 86<sup>v</sup>; Abb. 119, 120, 121). Der Miniaturist scheint sich auf die Interaktion der Figuren zu konzentrieren und darum einen dynamischen Chronotopos zu wählen, der sich an Handlung und Komposition anzupassen hat. So erfordert die Dreiergruppe mit dem toten Polites, dem sterbenden Priamus und dem darüber gebeugten Phyrus einen Tiefenraum, der durch die dritte Interkolumne entsteht. Derartig hintergründige Details werden durch das Pathos der Szene nicht nur leicht übersehen, sondern dieses wird durch die Tiefenexpansion noch unterschwellig unterstützt. Der Raum und die durch die Sequenz entstehende Zeitfolge sind ganz durch die Dynamik der Erzählung determiniert.

Wenn auch im riccardianischen Vergil kein statischer Bildausschnitt über mehrere Miniaturen beibehalten wird, gibt es statische Bereiche innerhalb der Bilder. Solche festen Kulissen vor dem dynamischen Hintergrund bilden zum Beispiel das Haus des Aeneas (88<sup>r</sup>, 88<sup>v</sup>), der Ceres-Tempel (89<sup>v</sup>, Abb. 123; 91<sup>v</sup>, sowie im Hintergrund von 91<sup>r</sup>) und am ausführlichsten der Juno-Tempel in Karthago (69<sup>v</sup>, 70<sup>v</sup>, 71<sup>r</sup>, 72<sup>r</sup>, 72<sup>v</sup>, 73<sup>r</sup>; Abb. 122, 124). Der feste Schauplatz trennt nicht nur die dort stattfindende Haupthandlung von räumlichen Rahmen- und Nebenerzählungen (etwa 69<sup>v</sup>, 71<sup>r</sup>; Abb. 125, 126), sondern hilft auch bei der Orientierung von anachronen Einschüben. Um den Tempel organisiert Apollonio den Bau Karthagos und lässt Dido schon im Hintergrund (69<sup>v</sup>; Abb. 122, 125) auftreten, um die zuvor parallel laufenden Handlungsstränge der Königin und des Aeneas bereits bildlich zu verschränken und unmissverständlich zu machen, dass sich Achates und er bereits in deren Machtbereich bewegen.

So findet der Betrachter der externen Analepse, in der die Schleifung und Auslösung Hektors illustriert wird (70<sup>r</sup>, Abb. 127), und der internen Analepse, in der die zunächst feindliche Haltung der Karthager gegenüber dem versprengten Teil der trojanischen Flotte von Ilioneus geschildert wird, leicht zur Haupthandlung in der Cella zurück (71<sup>v</sup>, 72<sup>r</sup>). Neben diesen architektonischen Fixpunkten helfen die Beischriften an den Figuren und gelegentlich auch Gebäuden und Städten die sehr dynamische und verdichtete Erzählweise lesbar zu erhalten. Auf den ersten Blick wirken diese Benennungen außer im Bezug auf die eigentlichen Handlungsträger unnötig. Eine genauere Untersuchung der immer wiederkehrenden Namen zeigt jedoch, dass Apollonio die Nebenfiguren des Epos konsequent zu entwickeln versucht. Interessiert ist er beispielsweise an den

Freunden Nisus und Euryalus sowie dem Schicksal des Deiphobus.<sup>767</sup> Damit wird die Fokussierung auf die Hauptperson, wie sie oben für die Odysseus-Cassone erkannt wurde, variabel. Apollonio führt Charaktere, die an späterer Stelle eine wichtige Rolle übernehmen, erheblich früher als der Text ein, sodass der Betrachter deren simultan dargestellte Schicksale kontinuierlich verfolgen kann. Schon daran zeigt sich ein anderer Anspruch als in den eher personal erzählten Cassoni.

---

<sup>767</sup> Das Paar taucht unabhängig von der textlichen Vorlage, die sie erst im 5. Gesang vorstellt, als Waffenbrüder bei der *Iliupersis* (85<sup>v</sup>) und während des Gesprächs von Aeneas und Venus im Hintergrund an einer Quelle (67<sup>v</sup>) auf. Im Vordergrund verdingt sich Diores sehr vertraulich als Mundschenk des Mnestheus. Auch an dieser Stelle sind homoerotische Bezüge zu erwarten, einerseits durch die Anwesenheit der Liebesgöttin, andererseits durch die Wiederholung des Brunnenmotivs (ohnehin ein Minneschauplatz) nach dem Liebesakt zwischen Mars und der Vestalin Ilia auf der Seite zuvor (66<sup>v</sup>); zur Beziehung von Euryalus und Nisus vgl. MAKOWSKI 1989. Die Zusammenziehung der im Text angelegten Beziehung und deren Inszenierung im orientalischen Habitus gibt einen weiteren Hinweis, wie der Transfer von Stereotypen abläuft. Deiphobus wird als Gegner und Opfer der Griechen gegeben, bei der Ankunft von Sinon diskutiert er lebhaft (77<sup>v</sup>; Abb. 120), möglicherweise um zu warnen, und er debattiert immer noch, als das Pferd in die Stadt eingelassen wird, und erscheint zu diesem Anlass geharnischt und mit gezogenem Schwert (80<sup>v</sup>).

### 3.1.1 Nonnen in Troja. Bildverweise im riccardianischen Vergil

Die bisherigen Beobachtungen haben verdeutlicht, dass es Apollonio di Giovanni weniger um eine richtige Perspektivkonstruktion oder eine realistische Simulation des Raumes insgesamt geht. Er scheint hierin sowohl Albertis Prinzipien als auch aristotelischen Auffassungen fern zu stehen. Ernst Gombrichs Urteil über die Rückständigkeit Apollonios basiert auf einer linearen Stilgeschichte, die unter anderem den irritierenden Impuls des byzantinischen Habitus auf die florentinische Kunst kaum würdigen kann.<sup>768</sup> Dass der Cassonemaler sich jedoch mit seinen „manikins“ und seinem „tapestry character of International Gothic“ eine äußerst differenzierte Bilderzählung mit kommentierender Funktion schafft, wird verkannt.<sup>769</sup> Sein Anspruch ist die elegante Übersetzung der Erzählung ins Bild, angereichert durch Konnotationen und Kommentierung. Ob darin ein *paragone* mit dem Text gesucht wird, wie das Epigramm von Ugolino Verino andeutet, erscheint durchaus möglich.

„Maonides [Homer] quondam phoebae moenia Troiae  
Cantarat grais esse cremata rogis  
Atque iterum insidias Danaum Troiaeque ruinam  
Altiloqui cecinit grande Maronis [Vergil] opus.  
Sed certe melius nobis nunc tuscus Apelles  
Pergamon incensum pinxit Apollonius.“<sup>770</sup>

Der *paragone* ist mehrdimensional. Verino vergleicht *antiqui* und *moderni*; implizit Griechenland, Rom und Toskana und schließlich die Gattungen Dichtung und Malerei. In Form einer kurzen Ekphrasis folgt ein Katalog von Szenen, der viele aus Apollonios Werk bekannte Motive aufruft, jedoch über diese hinausgeht, sodass ein zerstörtes Werk gemutmaßte wurde. Apollonio wird durch das Epigramm eine Schilderung des Geschehens zugesprochen, mit der die Mimesis der antiken Autoren übertroffen wird. Ebenso stehen die Bilder des riccardianischen Vergil in direkter Konkurrenz zu den

---

<sup>768</sup> „It is as if Masaccio or Donatello had never lived and the International Style, as exemplified by Gentile da Fabriano, had been allowed to develop undisturbed, into the next generation.“ GOMBRICH 1955, S. 23.

<sup>769</sup> GOMBRICH 1955, S. 23; seine Analyse ebd.: „There is something almost Egyptian in the way his manikins are spread out in full view; wherever possible they have to show both arms and legs and this strain gives to his figures in motion that curiously restless and unstable appearance [...]“, trifft nur im Hinblick auf die ‚jungen wilden‘ Charaktere und gewisse Szenen zu, denen Apollonio ganz bewusst gesetztere Figuren gegenüberstellt. Hier mag es ihm also durchaus darum gehen, ein angemessenes Spektrum an menschlichen Affekten zu zeigen.

<sup>770</sup> VERINO 1940, S. 66. „Die Mauern des reinen [Gombrich übersetzt ‚apollinischen‘] Troja einst von Homer/ besungen von den Griechen als Scheiterhaufen verbrannt/ Und darauf wurde der Danaer Hinterlist und Trojas Ruinen verkündet von Vergils großem Werk./ Jedoch sicher besser hat nun unser toskanischer Apelles/ Apollonio Pergamons Brand gemalt.“, GOMBRICH 1955, S. 17; CALLMANN 1974, S. 7.

darüber gesetzten Versen. Die besondere Ausführlichkeit der Miniaturen, die den Text zu substituieren versucht, scheint gleichsam durch die Erzählstrategien der Cassonewerkstatt bedingt zu sein. Denn gerade Apollonios Truhen visualisieren komplexe klassische Themen, die ohne Text lesbar sein mussten.<sup>771</sup>

Gerade über die Cassoni ist Apollonios Differenzierungsvermögen bereits zu deuten versucht worden. Die von Caroline Campbell für die Figuren postulierte Symbolik, dass die besonders florentinisch bekleideten Akteure als „behavioural model“ fungieren, während die exotischeren Charaktere unchristliches und böses Verhalten repräsentieren, greift allerdings zu kurz.<sup>772</sup> Die geschlechtliche Diskrepanz der Fremdentypen, die einen größeren Fundus an männlichen Figuren bereithält, sodass bei Frauenfiguren auf eigene und fantastische Kostüme zurückgegriffen wird, führt bereits zu einer rein technischen Verzerrung. Weiterhin zeigt die klare Dichotomie zwischen ‚bösen‘ byzantinischen Griechen und ‚guten‘ osmanischen Trojanern, dass im riccardianischen Vergil äußerst exotische Gestalten positive Exempla werden können. Dieser Befund lässt sich ohne Weiteres auf die Cassoni übertragen.

Die Miniaturen zeigen nicht nur alles Sichtbare, sondern übersetzen auch Semantiken und Phänomene, die bei einer reinen Illustration der Handlung nicht erscheinen würden. Apollonio bleibt mit seinen Miniaturen jedoch nicht an der Oberfläche der Erzählung, wie Callmann behauptet.<sup>773</sup> Denn gerade seine versteckten Verweise ermöglichen ihm, den Text umfassender und tiefgreifender ins Bild zu übersetzen.

Ein anschauliches Beispiel dafür ist ein kläffender Hund, der beim Brudermord an Sychaeus eingeführt wird und das Unrecht förmlich anbellt (67<sup>v</sup>, Abb. 128). Das Tier bleibt jedoch der einzige Zeuge der Gewalttat, denn Sychaeus muss seiner Gemahlin Dido als Geist erscheinen, um seinen Bruder anzuklagen.<sup>774</sup> Während das Motiv des Hundes zunächst eine für den Betrachter offensichtliche Tat unterstreicht, wird es im zweiten Fall beim *Gastmahl der Dido* zur Aufdeckung der Intrige gegen dieselbe

---

<sup>771</sup> Natürlich sind zum Verstehen eines Cassone Grundkenntnisse der Stoffe stets notwendig. Ob jedoch die Besitzer der Truhen stets auch über die entsprechenden Klassikerausgaben verfügten oder nur eine Ahnung davon durch Nachdichtungen besaßen, wäre eine interessante Frage zur Renaissancekultur.

<sup>772</sup> CAMPBELL [et al.] 2009, S. 42: „The more Florentine a figure looked, the more intentionally he or she provided a behavioural model [...] By the same token, it appears that the more exotic character's dress, the greater potential he or she had to behave in an unorthodox, non-Christian or evil manner. This made it easy to identify un-exemplary figures in domestic paintings.“

<sup>773</sup> Das Urteil von CALLMANN 1974: „While exploiting the delights of dramatic narrative, he remained fully cognizant of the allegorical and symbolic implications then being read into the stories.“, S. 51, muss allerdings vor dem Hintergrund der von ihm vornehmlich untersuchten Cassone betrachtet werden, die gattungsbedingt nicht die Erzähldichte des riccardianischen Vergils erreichen.

<sup>774</sup> Die Widergabe eines ebenfalls weißen Hundes im vertrauten Spiel mit einem jungen Mann auf der Seitenwand der Cassone mag die Erzählung noch enger verknüpfen, indem sie Sychaeus zum Besitzer des treuen Hundes (und der Kiste) sowie zum treuen Ehemann macht, der seiner Frau anzeigt, wo seine Schätze verborgen sind. Übrigens findet sich in dieser Miniatur sowohl der Fall von kontinuierender Erzählung (Sychaeus, so wie möglicherweise der Hund in Analepse) als auch der komplettierenden Erzählung (die Phönizier rüsten das Schiff zur Flucht) nach der Terminologie von WICKHOFF 1912. Im Grunde signiert Apollonio als Maler des Bildes im Bild mit diesem Detail auch als Truhenmaler.

verwendet (75<sup>r</sup>; Abb. 129). Das nun schwarze Tier bellt Cupido an, der in der Gestalt des Askanius auftritt, um Didos Liebe zu Aeneas zu erwecken. Obwohl der Rollenwechsel durch die vorhergehenden Miniaturen und die Beischriften deutlich gemacht wurde, ist es symptomatisch für die Handschrift, dass Besonderheiten der Szene herausgestellt werden.<sup>775</sup>

So wird der Betrachter auch vor einer weiteren List dezent informiert. Der vermeintliche Abzug der Griechen wird durch das ostentativ ins Schiff getragene Spielbrett als listiger Schachzug vorgeführt (76<sup>r</sup>; Abb. 130).<sup>776</sup> Odysseus selbst empfängt mit offenen Armen den ‚Spieler‘, der mit leuchtendem Gewand und Kamelaukion auf den Steg steigt und das Schachbrett in die Bilddiagonale hält. Ebenso natürlich und doch bedeutungsvoll spielen die Trojaner Schach, während Venus den Amor für dessen geheime Mission instruiert, in der er die Gestalt des Askanius-Knaben annehmen wird (73<sup>v</sup>). Neben dieser Konnotation dient das Motiv wie auch die Flotte im Hintergrund und die Jagdszene dazu, das Hauptthema besser zu verorten und die Miniatur mit der folgenden in eine nachvollziehbare Sequenz zu bringen, indem das Personal, das Cupido begleitet, schon in der Miniatur zuvor eingeführt ist. Denn dort ist die Verwandlung in die Gestalt des Iulus schon vollzogen und die eben noch müßigen Trojaner machen sich mit dem falschen Askanius auf den Weg (74<sup>r</sup>).

Doch nicht nur unersichtliche Verbrechen und Täuschungen werden markiert, sondern auch ihre Gegenstücke: Glaube und Tugend. So erscheinen in Troja sowie in Aeneas’ Reihen und im Gefolge der Dido immer wieder Frauen im Schwesternhabit. Sie übernehmen keine liturgischen Funktionen, sondern treten eher im Hintergrund auf und sind daher nicht mit den eigentlichen Priesterinnen zu verwechseln. Dass diese Figuren tatsächlich anachronistisch sind, zeigt sich in der lebhaften *Begrüßung des verkleideten Amors durch Dido*, denn die Nonne in deren Entourage hält einen Rosenkranz mit Kreuz (74<sup>v</sup>; Abb. 110, 131). Damit werden die Nonnen zu Allegorien, durch welche die tugendsame Witwenschaft der Dido herausgestellt wird,<sup>777</sup> die der nahende Cupido gefährdet. Daneben stellen die Nonnen auch ihre *Caritas* als Herrscherin heraus.<sup>778</sup> Sie

---

<sup>775</sup> Diese Deutlichkeit wird überraschenderweise an der Stelle umgekehrt, wo Aeneas und Achates in den Nebel gehüllt mit vertauschter Beischrift erscheinen. Wenn es sich hierbei nicht um ein Versehen handelt, was ein bedenkliches Licht auf den Schreiber der Namen werfen würde, wird hier das schwer zu visualisierende Phänomen des unsichtbar Handelnden mit einer scherzhaften Täuschung des Betrachters angedeutet.

<sup>776</sup> Hier mag auch der Mythos hineinwirken, dass das Schachspiel von Diomedes vor Troja erfunden oder von diesem nach Griechenland transferiert wurde. Letzterer Standpunkt wäre dann eher vertreten, denn auch die Trojaner werden Schach spielend gezeigt, allerdings wiederum bei der Vorbereitung einer List.

<sup>777</sup> In VERGIL 1958, IV, 15–19, erinnert Dido Anna an ihre keusche Lebensweise seit dem Tod des Sychäus. Die Gegenüberstellung von Enthaltensamkeit und Liebe im Bezug auf Dido bedient zudem die Kontroverse zwischen Poesie und Historie. Galt die vermeintlich historische Dido doch als Exemplum von *pudicitia*, die einer erzwungenen zweiten Heirat durch den Freitod entging, vgl. WLOSOK 1992, S. 413f.

<sup>778</sup> Die *Caritas* auf 70<sup>v</sup> im Sinne der Aufnahme von Fremden. Der Miniatur nach gibt sie ein Almosen oder entlohnt die Arbeiter, die zugehörigen Verse I, 507f. lassen sich als *buon governo* zusammenfassen.

stehen darüberhinaus für das heilige Troja (77<sup>v</sup>; Abb. 132)<sup>779</sup> und die diese Heiligkeit transferierenden Flüchtlinge unter dem *pius Aenea*.<sup>780</sup> Diese monastische Staffage kann nicht nur als werkimmanente Orientierung verstanden werden, sondern auch als pädagogischer Fingerzeig, die moralisierende Ausdeutung des Epos zu beherzigen. Zudem werden pagane Religiösität und antike Werte durch die anachronistischen Nonnen zum zeitlosen Phänomen erhoben. Sie illustrieren eine *translatio* der Heiligkeit Trojas und lassen Ansätze zu einer *prisca theologia* vermuten.

Während die bisher beschriebenen Motive zwar ungewöhnlich erscheinen, lassen sie sich dennoch durch direkten textlichen Bezug oder einer Art *common sense* des Epos erklären. Schwieriger wird es Verweise zu deuten, die sich nicht auf den parallel laufenden Text beziehen, sondern auf frühere oder spätere Passagen des Epos. Dies soll zumindest als Möglichkeit an zwei Beispielen vorgeführt werden. So erscheint beim Gastmahl der Dido nicht nur der verkleidete Cupido, sondern auch ein ungewöhnlich kostümierter Aeneas (75<sup>r</sup>; Abb. 129). Statt seiner charakteristischen ‚osmanischen‘ Gewandung oder der ritterlichen Rüstung trägt er ein bodenlanges Goldbrokatkleid, das durch seinen Sitzplatz am Ende des Tisches sinnfälligerweise vollständig präsentiert werden kann. Diese Abendgarderobe ist zwar nicht exakt der leuchtende golddurchwirkte Purpurmantel, den er im vierten Gesang als Geschenk der Dido erhält,<sup>781</sup> doch sein Aufzug kommt diesem und der oben zitierten polemischen Beschreibung des Numanus recht nahe.<sup>782</sup> Aeneas wird dadurch schon als der Dido beziehungsweise der *luxuria* verfallener Weichling gezeigt, sodass der kläffende Hund gleich auf zwei Metamorphosen hinweist.<sup>783</sup> Durch diesen Kleiderwechsel wird am Ende des ersten Gesangs über die Binnenerzählung hinweg ein Ausblick auf die Ereignisse des vierten Gesangs gegeben, in dem Aeneas die Verbindung mit Dido eingeht und zu lösen versucht. Dies schafft nicht nur eine Klammer in der Aeneas’ Bericht der *Iliupersis* eingefasst ist, es kontrastiert auch sein gegenwärtiges, ‚gefallenes‘ Ich mit dem heroischen der Verteidigung Trojas.

Ein ebenfalls als Bildkommentar deutbares Motiv setzt eine noch größere Textkenntnis der Werkstatt und eine subtile Konzeption der Einzelminiaturen vor dem Hintergrund des ganzen Epos voraus. Es handelt sich um eine Nebenszene zu dem Moment, in dem Aeneas die als Jägerin verkleidete Venus nach ihrem Gespräch als seine Mutter erkennt

---

<sup>779</sup> Dies korrespondiert mit dem Kommentar des Donatus: „[B]onitatem Troianorum vult Aeneas ostendere“, DONATUS 1905, S. 156.

<sup>780</sup> Die Caritas auf 70<sup>v</sup> im Sinne der Aufnahme von Fremden. Der Miniatur nach gibt sie ein Almosen oder entlohnt die Arbeiter, die zugehörigen Verse I, 507f. lassen sich als *buon governo* zusammenfassen.

<sup>781</sup> VERGIL 1958, IV, 261–264. SERVIUS 2004 sieht in dem Mantel eine *toga duplex* bzw. einen Augurenmantel, S. 61.

<sup>782</sup> Numanus: „[V]obis picta croco et fulgenti murice vestis, [...], et tunicae manicas et habent redimicula mitrae“, VERGIL 1958, IX, 614–616; „[...] dives quae munera Dido/fecerat et tenui telas discreverat auro.“, VERGIL 1958, IV, 263f.

<sup>783</sup> John of Salisbury kritisiert das verschwenderische Gastmahl der Dido unter der Rubrik *luxuria et libidine*; WLOSOK 1992, S. 413.

(68<sup>v</sup>; Abb. 133). Der Schwarm Schwäne und der Adler erklären sich aus den Auspizien der Göttin in den Versen zuvor.<sup>784</sup> Die exotischen Raubkatzen im linken Vordergrund haben hingegen zunächst keine Bedeutung, außer recht späte Verweise für Afrika als Ort der Handlung zu sein. Die Disposition von den auf felsigem Grund gelagerten Tieren und Venus erinnert jedoch an den wütenden Ausbruch der Dido im vierten Gesang. Dort spricht sie Aeneas die göttliche Abkunft ab und behauptet, er sei von den ‚starrenden Felsen des Kaukasus gezeugt‘ und von ‚hyrkanischen Tigerinnen‘ gesäugt worden.

„nec tibi diva parens generis nec Dardanus auctor, perfide, sed duris genuit te  
cautibus horrens. Caucasus Hyrcanaeque admorunt ubera tigres.“<sup>785</sup>

Die Identifizierung der Mutter durch den Sohn und sein Jammer darüber, dass sie sich ihm immer herzlos entzieht, würde somit der Klage Didos über den ‚Treulosen‘, der sich ebenfalls entziehen möchte, und dem sie nun eine andere Identität durch eine andere Kinderstube zuschreibt, zusammenfallen.<sup>786</sup> Im Hannoveraner Cassone wiederholt sich diese Gegenüberstellung mit noch deutlicher hervorgehobener Raubkatze und noch eindrucksvollerem Felsen (Abb. 101).<sup>787</sup>

Seit der Spätantike wurde die Frage, wie viel poetische Freiheit und historische Wahrheit in der Aeneis liegt, kontrovers diskutiert. Die Illuminationen, die in erster Linie den Versuch zeigen, das Epos kongenial zu visualisieren, können unterschwellig auch diesen Diskurs enthalten. Eine bildliche Übersetzung der bemerkenswerten antithetischen Figur Didos stellte eine Herausforderung dar. Servius formuliert in seinem Kommentar den radikalen Kontrast zwischen der Herkunftshypothese des Aeneas in der Einschätzung Didos, die von Göttern auf Felsen umschwenkt, deutlich heraus: „[E]t notandum relicits mediis comparationibus eum augmenta fecisse; nam post deos non homines sed saxa intulit.“<sup>788</sup> Innerhalb der Illuminierung der Aeneis, deren politisches Hauptthema die Genealogie ist, kann die Gegenüberstellung der beiden im

---

<sup>784</sup> VERGIL [1958], I, 392–400.

<sup>785</sup> VERGIL [1958], IV, 365–367: „Du hast keine Göttin als Mutter, und Dardanus ist auch nicht der Ahnherr deines Geschlechts, Treuloser du! Nein, dich hat aus gefühllosem Fels der froststarrende Kaukasus geboren, und hyrkanische Tigerinnen haben dich gesäugt.“

<sup>786</sup> Durch das *totiens* wird auch die Vergilstelle (I, 407–409) selbst intertextuell, da sich die Frage stellt, auf welche vergangenen Begegnungen sich Aeneas bezieht.

<sup>787</sup> Hingewiesen sei auf die hervorstechende malerische Qualität und Perspektivwirkung der Raubkatze und auch darauf, wie sinnfällig der Schwarm Schwäne mit der Flotte ineinander übergeht und dass – im Gegensatz zur Handschrift – Askanius textgetreu schlafend bei Venus verbleibt. Das Cassone mit dem *Schiffsbruch des Aeneas*, um 1450, New Haven, Yale University Art Gallery, zeigt die Wildkatze hingegen deutlicher (und darauf verweisend) am Ufer Afrikas. CALLMANN 1974 bietet als Vorlage des Hannoveraner Motivs eine Zeichnung aus einem florentinischen Skizzenbuch an.

<sup>788</sup> SERVIUS 2004, S. 79, Kommentar zu IV, 367 (*hyrcanaeque tigres*); zu IV, 365, bemerkt er zudem, dass Dido ihre vormalige Überzeugung über die göttliche Abkunft (IV, 12) verdammt, den Kaukasus hält er für „inhospitalis“.

Text aufgerufenen Abstammungen ein visuelles *Bonmot* sein, an der die Innovativität im Umgang mit dem Stoff und dessen Rezeptionsgeschichte messbar wird.<sup>789</sup>

Deutungen dieser Art sind stets der Gefahr von Überinterpretation ausgesetzt. Allerdings ist die zentrale Bedeutung der Aeneis und deren stetige gelehrte Ausdeutung von der Kommentarliteratur seit der Antike bis hin zu Cristoforo Landinos Schrift *Disputationes camaldulenses* nicht zu unterschätzen.<sup>790</sup> Den Text auch auf visuelle Weise zu glossieren, erscheint für einen Maler wie Apollonio di Giovanni naheliegend. Für den riccardianischen Vergil sind Referenzen und Querverweise im besonderen Maße zu erwarten, was einerseits mit der oben beschriebenen Geläufigkeit des Themas und andererseits mit der seitenweisen Illuminierung verbunden ist, die einen direkten Bezug und tiefe Durchdringung des Stoffes voraussetzt. Apollonio emanzipiert sich mit den oben beschriebenen Inventionen von der engen Textbindung zu den darüberstehenden Versen und zeigt damit an, dass er das ganze Epos im Blick hat.

Die vorgestellten Motive erscheinen entweder als einzige Zugabe zu dem vom Text vorgegebenen Hauptthema<sup>791</sup> oder fallen, wenn es sich um komplexere Szenen handelt, trotzdem durch ihre offensichtliche Deplatziertheit oder als Blickfang unmittelbar auf.<sup>792</sup> Sie als hinzugegebene Genreszenen, Staffage oder Kulisse mit rein pittoresker und bedeutungsloser Funktion einzustufen, wäre zu kurz gegriffen und auch anachronistisch.<sup>793</sup> Es sind keine beigegebenen *Capriccios*, sondern kleine didaktische Reflexionen, die eine tiefergehende Visualisierung der Textinhalte ermöglichen.

---

<sup>789</sup> Allerdings überzeugt der Verweis eher in der Handschrift als auf der Truhe, da bei letzterer Raubtier und Felsen im Panorama der Bilderzählung nicht unmittelbar der Venus gegenübergestellt werden können. Dies kann wiederum dafür sprechen, dass der Codex vor dem Cassone illuminiert wurde.

<sup>790</sup> MÜLLER-BOCHAT 1968; ROMBACH 1991. Übers. LANDINO 1927. „Ansätze zur Allegorisierung der Aeneis einschließlich des Dido-Dramas finden sich bereits an der Wende vom 4. zum 5. Jahrhundert im Aeneis-Kommentar des Servius und verstärkt in den Saturnalia des Macrobius. Erst die konsequente philosophisch-moralische Funktionalisierung der Aeneis durch Fulgentius erzielt allerdings nachhaltige Wirkung bei den mittelalterlichen Theologen Sigebert von Gembloux und Johannes von Salisbury (11./12. Jahrhundert), beim Aeneis-Kommentator Bernardus Silvestris (um 1200) und vor allem in den *Disputationes Camaldulenses* des Cristoforo Landino (15. Jahrhundert), dessen allegorische Deutung im Weg des Aeneas den des Menschen sieht, der über die *vita voluptuosa* und die *vita activa* endlich zur *vita contemplativa* gelangt.“, BINDER 2000, S. 23.

<sup>791</sup> Das ist beim *Gespräch zwischen Venus und Cupido* (73<sup>v</sup>) der Fall oder auch bei der oben besprochenen Klage des Aeneas gegenüber seiner Mutter. In letzterer Szene erscheinen als Zugabe an dem von Aeneas und Achates erklommenen Hang (I, 419) drei schlafende Gefährten. Auch hier mag es eine über die konkreten Verse hinausweisende Bedeutung geben, denn Nisus, Palinurus und Misenus sterben im Laufe des Epos, somit mag ihre Darstellung einen Kontrapunkt zu den positiven Verheißungen der Venus über die Rückkehr der Gefährten bilden. Wird dieser Hypothese und der Gegenüberstellung der beiden Genealogien des Aeneas gefolgt, ergibt sich eine geradezu dialektische Kommentierung des Epos durch Apollonio.

<sup>792</sup> Das wären in erster Linie die Nonnen, aber auch das Schachbrett und auch der noch zu besprechende mehrfach präsentierte Pallas-Tempel.

<sup>793</sup> Allerdings ist die Bedeutung solcher Zugaben nicht immer zu klären, so ist in 68<sup>v</sup> unklar, warum die schlafenden Gefährten am Fuß des Felsens erscheinen. Möglicherweise heben sie die Exklusivität von Aeneas' und Achates' Begegnung mit der Göttin hervor. Dass sie den Jüngern und Wachen im Passionsgeschehen gleichen, weist weniger auf eine allegorische Bedeutung, als auf eine vielseitige Adaption von Vorlagen hin, die Apollonio nutzte, um das Epos zu visualisieren.



Selbst der in vielen Cassoni als schmückendes Beiwerk und als Musterbuchvorlage eingeführte ‚weiße Panther‘ bekommt im seriellen Erzählen der Miniaturen eine kleine narrative Funktion, indem er am Beginn der Flucht der Dardaner an einer Leine geführt wird (89<sup>v</sup>; Abb. 123), um dann an deren vorläufigem Ende an einer Portikus in Karthago angebunden zu werden, in dem es sich sein Führer bequem gemacht hat (71<sup>r</sup>; Abb. 124).<sup>794</sup> Gerade weil die Ankunft in Karthago im Epos vor dem Aufbruch aus Troja erzählt wird und durch die ebenfalls rückblendenden karthagischen Tempelmalereien beide Zeitebenen nebeneinander stehen, wird dieses Detail signifikant. Es vermittelt zwischen den Erzählsträngen und führt den Betrachter gleichsam am roten Faden. Darüber hinaus werden mit dem Panther und dessen Begleitung als erste Ankömmlinge am Ceres-Tempel nach den Protagonisten auch die Flüchtlinge insgesamt charakterisiert. Der Tierführer trägt eine ungewöhnliche Kopfbedeckung, die aus Janitscharenmütze und Turban kombiniert ist und steht mit dem langen Speer für die kriegerischen Dardaner, die mit dem gerafften Gewand sowohl die Eile der Flucht verdeutlichen, als auch die Schutzbefohlenen des Aeneas repräsentieren. Der Panther und sein Führer stellen nochmals die Fremdartigkeit der Flüchtlinge heraus.

Lediglich innerhalb der Erzählung von den Kämpfen in Troja entsteht durch die redundanten Nebenszenen ein Eindruck von Beliebigkeit. Dennoch haben diese durchaus differenzierten Gewaltorgien eine narrative und möglicherweise ikonologische Funktion: Sie geben den beklemmenden Hintergrund für die handelnden Akteure. Auch wenn diese in ihren ‚Einraumbehältern‘ gezeigt werden, kann der Betrachter, der Innen und Außen wahrnimmt, synästhetisch mutmaßen, was sie hören (82<sup>r</sup>, Abb. 111; 87<sup>v</sup>). Apollonio inszeniert das Chaos, um die Dramatik der eigentlichen Handlung zur Geltung zu bringen.

Das ostentativ herausgestellte Gemetzel, in dem die Gewalt gegen Frauen immer wieder betont wird,<sup>795</sup> die für das Quattrocento ungewöhnlich häufige Darstellung von Verletzten, Blut und Leichen, die nur mit der Ikonographie des *betlehmitischen Kindermords* vergleichbar ist, und schließlich die bildliche Bewertung des listigen Angriffs als Sakrileg lassen durch ihre Eindringlichkeit eine Bedeutung über das Epos hinaus vermuten.<sup>796</sup> Obgleich es auch in Italien während und vor der Entstehungszeit einige Beispiele für brutale Angriffe gegen die Zivilbevölkerung gab, überschatteten die zahlreichen Berichte über Grausamkeiten bei der Eroberung von Konstantinopel

---

<sup>794</sup> Die Raubkatze taucht noch einmal im Dritten Gesang auf (100<sup>r</sup>), als die Dardaner, beladen mit den Geschenken des Helenus, ihre Schiffe besteigen (III, 463ff.), und weist sich auch dadurch nochmals als feste Begleitung der Flüchtlinge aus.

<sup>795</sup> Siehe 87<sup>v</sup>, wo die Haltung der bedrängten Frau mit entblößtem Bein und offenem Haar weiter gehende Gewalttaten erahnen lässt und das angedeutete Abschneiden der Haare die Versklavung bezeichnet. Ähnliche Szenen auf 81<sup>v</sup>, 82<sup>r</sup>.

<sup>796</sup> Der Raub des Palladiums wird als brutale Tempelschändung gezeigt, bei der die Gefährten von Odysseus und Diomedes Unbewaffnete niedermetzeln (79<sup>r</sup>, Abb. B).

das lokale Geschehen.<sup>797</sup> Als Katastrophe für die ganze Christenheit verstanden, wirkte dieses Ereignis besonders lange nach. Die relative Nähe von Troja und Konstantinopel, die zeitliche Disposition von der Vorgeschichte Roms und ihrem Ende und schließlich die Gewandung des Bildpersonals als Griechen und Türken legen eine Verbindung zwischen den Illuminationen und dem Ereignis nah.

Obgleich die Untersuchung bisher zeigen konnte, dass sich die direkte Verbindung zwischen dem byzantinischen Habitus in der Kunst mit dem den Impuls gebenden Konzil nach und nach gelöst hat, entsteht hier offenbar eine neue Verknüpfung von Bild- und Zeitgeschehen. Um dies zu prüfen beziehungsweise überhaupt die Funktion der Fremdenikonographie in der Handschrift zu erfassen, muss deren Differenzierung genauer untersucht werden.

### 3.1.2 Dichotomie zwischen Griechen und Trojanern

Für die Odyssee-Cassoni konnte gezeigt werden, dass Apollonio zur Markierung der Herkunft einer Gruppe oft nur einzelne Figuren im byzantinischen Habitus verwendet. Während diese eine große Zahl an Merkmalen auf sich vereinen, erhielten deren Landsleute ein unbestimmt exotisches Aussehen.

Im wesentlich komplexeren Miniaturenzyklus der Aeneis wird diese plakative Identifizierbarkeit über einen am Anfang aufscheinenden Repräsentanten ausgespart. Der Trojaner Paris in der ersten Miniatur (61<sup>v</sup>, Abb. 117) unterscheidet sich in der Kleidung kaum von der ländlichen Bevölkerung, welche die beiden Miniaturen von *Bucolica* und *Georgica* bevölkerten. Lediglich die blauen Lederstrümpfe zeichnen ihn als Prinzen aus, da sie vorwiegend zur Distinktion der aristokratischen Protagonisten herangezogen wurden.<sup>798</sup> Die fast vollständig entkleideten Göttinnen werden über ihre Kopfbedeckungen und Haartracht unterschieden.<sup>799</sup> Venus trägt ein Diadem mit fantastischem Aufsatz, der Drachenflügeln ähnelt und unter dem ihr langer Zopf hervorschaut. Juno ist mit dem kaiserlichen *Skiadion* ausgezeichnet, während Pallas mit einfachem Diadem und Schleier dargestellt ist. Gezeigt wird der Moment der

---

<sup>797</sup> Siehe u.a. die Anthologie von PERTUSI 1976. „Der Fall Konstantinopels hat in der westlichen Welt offenbar wie ein Schock gewirkt. Man war darauf nicht vorbereitet, und dies zeigt, wie wenig man im Grunde – von Städten wie Venedig und Genua abgesehen – von der politischen Situation im Osten wußte.“, GUTHMÜLLER 2000, S. 317.

<sup>798</sup> Vgl. mit II.2.5 *Lederstrümpfe*. Die blauen Strümpfe trägt Aeneas selbst fast durchgehend, seltener Anchises und Ascanius; signifikant wiederum Sycheus und Pygmalion. Die Farbwahl mag mit der Wertigkeit von Ultramarin zusammenhängen. Dieser Materialhierarchie folgend werden die Götter mit goldenen Strümpfen versehen.

<sup>799</sup> Die kaum bekleideten Göttinnen an den Anfang des Epos zu stellen, kann als Markierung von Antikentreue und Mythenkenntnis gedeutet werden. In vielen anderen Darstellungen des Quattrocento tauchen die Göttinnen beim Paris-Urteil noch in höfischer Gewandung auf, vgl. u.a. Florenz, Bargello (abg. b. SCHUBRING 1923, Taf. XIII). Vgl. FREEDMAN 2003.

Übergabe des Preises, wodurch sich die Aufstellung und die zu- und abgewandte Haltung der Göttinnen erklärt. Juno verweist darüber hinaus auf eine weitere widerfahrene Kränkung in Form des rechts dargestellten *Raub des Ganymed*. Die von Vergil in einem Nebensatz aufgerufene Episode wird von Apollonio aufgegriffen und zu einem geistreichen Gegenbild zum *Paris-Urteil* inszeniert.<sup>800</sup> Es ist nun die für die bildliche Umsetzung eigentlich unnötige Assistenzfigur des jagenden Ganymed, durch die das Ambiente deutlicher als durch die genannten Details verortet wird. Die bärtige Rückenfigur mit exotischer Kopfbedeckung, langem Gewand, Lederstrümpfen, asiatischem Bogen und Köcher versetzt die Szene in den Orient wie auch in die Antike. In den folgenden Miniaturen ist es zunächst Aeneas, der als orientalischer Fürst gezeigt wird, während seine Besatzung mit eher italienischer Kleidung und Skiadion nur leicht verfremdet ist. Ostentativ vor einem weißen Segel taucht dann bei der Einfahrt in eine afrikanische Bucht ein rot gekleideter Janitschar mit Ketsche auf.<sup>801</sup> Dieses Motiv wird nicht nur in der gleichen Miniatur mehrfach aufgenommen, sondern auf der Rückseite bei der Hirschjagd des Aeneas ins Zentrum gerückt, indem der von den Bogenschützen sternförmig eingefasste Palinurus in dieser osmanischen Gewandung gegeben ist.<sup>802</sup> Die Jagdgenossen erscheinen mit weiteren als charakteristisch orientalisch empfundenen Versatzstücken wie Turbanen und Krummbögen.<sup>803</sup> Die Ketsche wird zur immer wiederkehrenden Markierung der Dardaner, obgleich sie auch unter Karthagern und sehr selten sogar unter Griechen erscheint. Während die Fluchtbegleiter Didos (67<sup>v</sup>, Abb. 128) sinnfälligerweise orientalisch etikettiert werden, scheinen die Janitscharen unter den Griechen (82<sup>v</sup>; 86<sup>r</sup>, 86<sup>v</sup>; Abb. 120, 121) eher Fehlinterpretationen bei der Kolorierung der Zeichnungen zu sein. Zumal der Unterschied zwischen den signifikanten Hüten und den unbestimmt exotischen Kopfbedeckungen klein ist. Neben Kleidung und Bewaffnung zeigen sich weitere habituelle Merkmale. So sitzen die Trojaner bei Mahl und Spiel mit untergeschlagenen Beinen auf dem Boden (65<sup>r</sup>;

<sup>800</sup> Apollonios Entscheidungen, diese beiden mythologischen Szenen als Auftakt zu wählen und neben den grazienhaften Göttinnen noch Jupiter in Metamorphose zu zeigen, lässt sich einerseits durch ein kausal-chronologisches Verständnis des Mythos erklären, andererseits auch in einer klaren Kenntlichmachung der Aeneis als einem poetischen und mithin ahistorischem Stoff. In den folgenden Miniaturen fällt auf, wie deutlich Apollonio die Götter als übermenschlich charakterisiert (auch über Anleihen aus der christlichen Ikonographie: vgl. Jupiter in der Mandorla; 66<sup>v</sup>). Im Gegensatz dazu zeigt Giraldi im Ms. Lat. 7939 A die Götter eher vermenschlicht und folgt damit möglicherweise mittelalterlichen Erklärungsmodellen zur Profanisierung des Pantheismus.

<sup>801</sup> „Apollonio's warriors, in fact, are the earliest known accurate representations of Turkish soldiers in western art“, stellt WATSON 1979 und 1980 bei seiner Untersuchung zum Oberlin-Cassone fest (S. 13). Während derartige Zuschreibungen, die einen Künstler an den Anfang eines Bildmotivs setzen, immer problematisch sind, ist eher die Distinktion zu beachten, mit der Apollonio seine Fremdengruppen narrativ einsetzt, um damit einen „precise ethnic and cultural point“ zu formulieren (ebd.). Zur osmanischen Kleidung vgl. auch RABY 1983.

<sup>802</sup> Merkmale dieses orientalischen Habitus sind neben den Kopfbedeckungen wiederum die Knöpfe (besonders goldene Knopfleiste am Wams), umgehangene Mäntel, Lederstrümpfe, Schweißtücher, Zöpfe, Bärte, eine Vielzahl an Rückenfiguren, Disputgruppen und rhetorische Gestik.

<sup>803</sup> Die Trojaner lassen sich allgemein etwas mit Pero Tafurs Beschreibung der Türken vergleichen, obgleich die von ihm herausgestellten Pelze weniger erscheinen. TAFUR 1874, S. 154–155.

73<sup>v</sup>). Wie stark dabei gängige Orientstereotype die Haltung der Dardaner geprägt haben, ist schwer zu entscheiden.<sup>804</sup> Zu beobachten ist aber, dass die (männlichen) lateinischen Bildfiguren diese Sitzposition zum Beispiel in Darstellungen von Predigten im Freien vermeiden.<sup>805</sup> Die Dardaner sind ihrem Habitus nach als fremd, orientalistisch und explizit als osmanisch anzusprechen.<sup>806</sup>

Eine erste Gegenüberstellung von Griechen und Trojanern ergibt sich in der *Schleifung Hektors*, die als Analepse (70<sup>r</sup>, Abb. 127) bereits angesprochen wurde. Während Achill mit einem durch goldene ‚Pailletten‘ ausgezeichneten Kamelaukion einen griechischen Helden repräsentiert, erscheinen auf den Mauern osmanische Janitscharen. Priamos hingegen wird mit der Stellschirmmütze gezeigt. Also mit einer auf die westliche Kaiserikonographie zurückgehende Kopfbedeckung, die auf Kaiser Sigismund von Luxemburg zurückgeht.<sup>807</sup> Schon diese Disposition identifiziert klar die beiden Parteien und wird im Hintergrund bei der Übergabe des Leichnams nochmals vorgeführt, indem jeweils Assistenzfiguren und die beiden Hauptfiguren mit signifikanten Kopfbedeckungen erscheinen.

Wie schon in den Cassoni gilt das Kamelaukion als genuin griechisches Kleidungsstück, während das Skiadion in seinen vielen Facetten von allen Fremdengruppen getragen wird. Auch andere exotisierende Kappen und der Turban mit dem Tarbusch sind kaum spezifisch eingesetzt.

Die Bewaffnung der Kontrahenten unterscheidet sich nicht, ist jedoch insgesamt gemischt. Neben Reflexbögen und Krummsäbeln finden sich gerade bei den Protagonisten auch westliche Waffen und Rüstungen. Hier scheint die Zuordnung zu einem Ritterstand entscheidend für den Habitus der Heroen. Daher wird Tamerlan in Chroniken fast identisch zu Aeneas dargestellt: ein westlicher Ritter mit Turban, kurzem Spitzbart und Krummsäbel. Die starke Identifizierung dieser Klasse mit den ‚Helden der Vorzeit‘ erschwert eine entfremdende Antikisierung. Neben Schwert und Harnisch kann ein höherer gesellschaftlicher Rang, und damit meist eine wichtige Rolle im Epos, auch über Brokatgewänder und die Farbe der Lederstrümpfe deutlich gemacht werden. So tragen Aeneas und Askanius, deren Gewandung insgesamt einander angepasst ist, meist blaue Lederstrümpfe, die auch sonst eher prominente Figuren anzeigen, während goldene Lederstrümpfe den Göttern vorbehalten bleiben.<sup>808</sup> Daneben wird in den

---

<sup>804</sup> Ähnliche Sitzhaltungen schon bei Bonaventura Berlinghieri *Franziskus predigt vor dem Sultan von Ägypten*, 1270, Florenz, Santa Croce, Bardi-Kapelle, und später ganz signifikant im Holzschnitt *Wie die Türken essen* aus Hans Weigels Trachtenbuch von 1639 (abg. in BÜTTNER/HORKY 2000, Abb. 13).

<sup>805</sup> Obwohl ein breites Repertoire an Haltungen vorliegt: sitzend auf niedrigen Schemeln, kniend oder seitlich lagernd, oft sitzen auch lediglich die Frauen (und Greise), während die Männer stehen.

<sup>806</sup> CALLMANN 1974, S. 33: „In Apollonio’s shop Trojans, then, were dressed like Turks, at least as far as the scanty information on the costumes and accoutrements of the Turks permitted.“

<sup>807</sup> Vgl. etwa den Freskenzyklus Masolinos, *Vita der Hl. Katharina*, 1427–1431, Rom, St. Clemente, Brera-Kapelle, wo Maxentius die Stellschirmmütze trägt.

<sup>808</sup> Blaustrümpfig sind auch Paris (61<sup>v</sup>), Sychaeus und Pygmalion (67<sup>v</sup>), gelegentlich Anchises. Wirklich durchgehalten worden z.B. nur für die Königsgeschlechter ist das Prinzip jedoch nicht.

Miniaturen ein geistlicher Stand konstruiert, indem christliche liturgische Kleidungsstücke adaptiert und variiert werden. Hier ist Laokoon zu nennen, der vom Bart her an griechische Konzilsväter erinnert, jedoch auch Variationen lateinisch liturgischer Kleidung trägt<sup>809</sup> und mit seiner hohen goldenen mit einem Turban umwundenen Mitra auf eine exotisch pagane Priesterschaft verweist. Ähnlich verhält es sich für Panthus. Priamus, der nur über Umwege als Vorgänger des Papstes angesehen werden kann, trägt eine Mitra mit Krone, die an die Tiara erinnert (u.a. 78<sup>v</sup>, Abb. 134).<sup>810</sup>

Statt der durchaus beachtenswerten standesmäßigen Differenzierung sollen hier jedoch die Unterschiede zwischen den Fremdengruppen im Vordergrund stehen. Dies wird vornehmlich über die Kopfbedeckungen geleistet, wobei das Kamelaukion für die Griechen stringenter genutzt wird als die Ketsche für die Trojaner. Die einzige Ausnahme bildet interessanterweise der Passus, in dem Sinon seine Lügengeschichte erzählt, um die Trojaner zur Aufnahme des Pferdes in die Stadt zu überzeugen (78<sup>v</sup>, Abb. 134). Als hätte der Grieche die Trojaner durch seine „Kunst“ so einnehmen können, werden einige sowohl im engsten Umkreis des Priamus als auch im Außenraum zu Griechen.<sup>811</sup> Sinon erreicht damit also das, was „neque Tydides nec Larisaeus Achilles, non anni domuere decem, non mille carina“ erlangen konnten.<sup>812</sup> Der Hutwechsel als vestimentäre Kommunikation eines Vorgangs des ‚Nicht-mehr-man-selbst-seins‘ verwundert vor dem Hintergrund der oben beschriebenen allegorischen Verweise kaum. Die Trojaner werden selbst zu Werkzeugen des Gegners und werden, indem sie die Geschichte Sinons weiter verbreiten, indirekt selbst zu Lügern. Als Repräsentation des Stereotyps der lügenden Griechen imaginiert die Miniatur, wie effektiv eine derartige Manipulation sein kann.

Dass hier so erfolgreich vor einer Fürstin mit Tiara und in sakrosantem Umfeld gelogen wird, könnte tatsächlich einmal auf die ökumenischen Auseinandersetzungen hinweisen. Anhand der Darstellungen könnte sich der Betrachter fragen, ob die schismatischen Griechen mit perfider Rhetorik und Betrug die römischen Zuhörer zur Übernahme ihrer Glaubensinhalte bringen könnten.

Deutlicher als im Text angelegt führt Apollonio eine sakrale Dimension in die Sinon-Episode ein. Die Rollen der Frommen und Frevler sind dabei klar besetzt. Bereits zuvor, mit der Entscheidung, die *Schleifung Hektors* aus der Ekphrasis zu visualisieren und ihre Grausamkeit geradezu als Spektakel zu inszenieren, beginnt Apollonio die griechenfeindlichen Aspekte der Aeneis zu fokussieren.

---

<sup>809</sup> Die Kleidung Laokoons lässt sich nicht genau zuordnen, sie lehnt sich an päpstliche Gewandung an oder möglicherweise an östlichen Brauch in Form eines Sticharion mit gekreuztem Orarion, über das ein brokatener Mandyas oder Pluviale gelegt ist.

<sup>810</sup> Zur Entwicklung der Tiara im Mittelalter und orientalischen Vorgängern siehe LADNER 1980.

<sup>811</sup> Apollonio zeigt in dieser Simultandarstellung auch die von Vergil an anderer Stelle beschworene Schnelligkeit des Gerüchts.

<sup>812</sup> VERGIL 1958, II, 197–198.

Diese Tendenz wird mit der Sinon-Episode aufgegriffen, indem mit Hilfe einer Sequenz von Altären, die trojanische Tugend der griechischen Untugend gegenübergestellt wird. Wichtig für die Organisation der Erzählung ist der Rundtempel der Pallas in Troja, der, obgleich er seine Form und seinen Standort in den Miniaturen leicht variiert, die Sequenz doch signifikant begleitet. Auch hier dient das Gebäude, wie oben für den Juno-Tempel in Karthago gezeigt wurde, zunächst dazu, die Ordnung der Zeit zu gewährleisten. Dadurch, dass sein Altar zweimal ohne Heiligtum präsentiert wird (77<sup>v</sup>, 78<sup>v</sup>; Abb. 132, 134), während dann in einer Analepse, bedingt durch den Bericht des Sinon, der Raub des Palladiums gezeigt wird (79<sup>r</sup>, Abb. 135), kann der Betrachter die Reihenfolge des Geschehens ermitteln. Der darauf folgende Tod des Laokoon vor seinem Altar beendet schließlich die Sequenz von Altären.<sup>813</sup> Gegenüber dieser chronotopischen Funktion bilden die aufeinanderfolgenden Altäre eine Dichotomie zwischen Griechen und Trojanern aus. Der leere Altar der Pallas, dessen Heiligkeit durch eine vorbeigehende Nonne ostentativ betont wird (77<sup>v</sup>, Abb. 132), wird dem Blutaltar der Iphigenie gegenübergestellt. Zudem nimmt die Opferung der Iphigenie das Bildformular von Abraham und Isaak auf, wodurch die biblische Szene invertiert wird. Statt Albertis Vorschlag zu folgen, die unsagbare Trauer des Agamemnon zu verhüllen, stellt ihn Apollonio gefasst dar, während die anderen Griechen teilnahmslos dem Geschehen beiwohnen.<sup>814</sup>

Auch auf der nächsten Doppelseite wird wieder auf die leere Cella verwiesen und gegenüber die Ursache in Form des *Raubs des Palladiums* visualisiert, der durch das Niedermetzeln der fliehenden Tempeldiener noch ungeheuerlicher wird. Die Sequenz hebt somit deutlich auf eine Gegenüberstellung von Heiligkeit und Sakrileg ab (78<sup>v</sup>, 79<sup>r</sup>; Abb. 134, 135). Dazu gehört auch, dass Sinon im Moment seines verlogenen Gebets und offenbar vor einer Altarnische mit Idol gezeigt wird (78<sup>v</sup>, Abb. 134). Das trojanische Pferd wird als vermeintlicher Ersatz des Palladiums wieder vor dem entheiligten Tempel aufgestellt, wodurch der Miniaturist die Sequenz noch weiter verfolgen kann (80<sup>v</sup>). Die Untugend steht dabei stets im Kontrast zur Heiligkeit Trojas, die immer mehr zur privaten Frömmigkeit des Aeneas wird. Dies unterstreicht Apollonio, indem er im folgenden Bild die Pallas als Hausgöttin im Schlafgemach des Aeneas zeigt (81<sup>r</sup>).

---

<sup>813</sup> Die von GEYER 1989, S. 207f., für die spätantiken Äneis-Illuminationen analysierte Bevorzugung von Bildthemen mit kultischem Inhalt zeigt sich im Ricc. 492. Ihre Interpretation der Themenwahl aus dem ‚Zeitgeist‘ heraus wäre dazu ebenso zu hinterfragen wie die Rolle älterer Vorbilder für Ricc. 492.

<sup>814</sup> Die von Alberti am Beispiel eines Bildes von Timanthes mit der *Opferung der Iphigenie* beschriebene Trauer, steht der Kaltblütigkeit von Apollonios Darstellung gegenüber. So hat Timanthes „den Calchas traurig dargestellt, noch trauriger den Odysseus, und schliesslich in der Wiedergabe des gramgepeinigten Menelaus seine ganze Kunst und Begabung zur Geltung gebracht. Jetzt waren die Gefühlsregungen gewissermassen aufgebraucht, und er sah nicht, auf welche Weise er das Antlitz des von Trauer vollkommen überwältigten Vaters angemessen hätte wiedergeben sollen. Also verhüllte er dessen Haupt mit einem Tuch, um jedem Betrachter noch etwas übrigzulassen, was er sich bezüglich des väterlichen Schmerzes ausdenken konnte – jenseits dessen, was er mit dem Blick wahrzunehmen vermochte.“, ALBERTI 2000, S. 273.

Die Dichotomie zwischen Griechen und Trojanern wird in dieser Sequenz am plakativsten illustriert. Dies korrespondiert mit dem Epos, der in der Sinon-Episode besonders gegen die Griechen polemisiert.<sup>815</sup> Dennoch scheint Apollonio den Konflikt noch weiter aufzuladen und dabei in den Gewaltdarstellungen auch an die Grenzen der Bildkonventionen zu gelangen.

Die Rollenverteilung des riccardianischen Vergils darf nicht als statische Konstellation aufgefasst werden, da sie in den textlichen und bildlichen Repräsentationen ganz unterschiedlich verhandelt und selbst im *Ceuvre* Apollonios nicht stringent genutzt wird. Paul F. Watson hat auf die Janitscharen im persischen Heer bei der *Invasion Griechenlands* auf dem Oberlin-Cassone von 1461 hingewiesen.<sup>816</sup> In dieser Szene und dem zerstörten Truhnenbild mit dem Triumph *der siegreichen Griechen*<sup>817</sup> nehmen die Griechen im byzantinischen Habitus nicht nur die positiv konnotierte Rolle ein, ihr Athen wird darüber hinaus mit römischen Monumenten ausgestattet. Watson konstatiert somit:

„Like the janissary, these buildings make a precies ethnic and cultural point. For all their finery, the ancient Greeks were westerners, and thus could be regarded as the ancestors of the Romans – and the Florentines.“<sup>818</sup>

Damit beschreibt er jedoch nur eine Perspektive auf die alte Geschichte, die sich in dem Cassone-Paar von Oberlin und Wittmann manifestiert und mit großer Wahrscheinlichkeit die des Auftraggebers Giovanni Rucellais war. Andere Auftraggeber konnten mit der Wahl anderer Sujets und variiert Rollenverteilung eine konträre Position in der Werkstatt bestellen.

Die erste Miniatur, in der Aeneas erscheint, steht zunächst im Kontrast zum Fremdheitsthema, denn neben bekannten westlichen Schiffstypen taucht in der aufgewühlten See mehrfach der Reichsadler auf (63<sup>r</sup>, Abb. 118).<sup>819</sup> Er stellt die eigene Identifizierung zu den Trojanern heraus. Diese Reichskontinuität über die Zeitalter hinweg lässt die Mannschaft der Flotte des Aeneas direkt zu antiken Ahnen werden und erzeugt durch das Identifikationspotential eine besondere Spannung beim Betrachter. Das Wappen erscheint auch auf weiteren Miniaturen an Schiffen und dem Palast des Priamus, der als Florentiner Stadtpalast mit rustiziertem Quadermauerwerk und Biforien die Handlung wieder nah an die eigene Lebenswelt des Auftraggebers rückt. Auch auf Apollonios Cassoni wird die Flotte des Aeneas heraldisch bezeichnet, doch hier sind es die

---

<sup>815</sup> Dafür sind die in der Einleitung besprochenen Verse II, 64–65 relevant; den Aufbau der ‚Griechenhetze‘ analysiert von STAHL 1999, S. 259–264.

<sup>816</sup> WATSON 1979, S. 12.

<sup>817</sup> Kriegsverlust des zweiten Weltkriegs, ehemals Sammlung Ernö Wittmann.

<sup>818</sup> WATSON 1979, S. 13.

<sup>819</sup> Gemeint ist 63<sup>r</sup>, während die zuerst von den Stürmen angegriffenen Schiffe (62<sup>v</sup>) noch keine Flagge zeigen.

Familienwappen der Auftraggeber, die das genealogische Erbe Trojas in Anspruch nehmen möchten sowie ihre Truhe bezeichnen wollen. Da die Handschrift aber ansonsten keine explizite Heraldik kennt und doch in vielem so viel sorgfältiger differenziert, stellt sich die Frage, wer in Florenz auf das Familienwappen und die Lilie verzichtet und sich derart mit dem Kaiser identifizierte.<sup>820</sup> Ein derart ghibellinisches Lager ist zu diesem Zeitpunkt in Florenz schwer auszumachen. Daher wird das Wappen für das antike Imperium Romanum stehen und nur wenig dessen gegenwärtige Nachfolge thematisieren.<sup>821</sup> Als eigentliche Fragestellung bleibt jedoch zu konstatieren, dass dem fremd wirkenden Bildpersonal, der Reichsadler quasi als Zweitperson aufetikettiert wird.<sup>822</sup> Das Wappen ist durch die Kontinuitätsthese in der Zeit ebenso konstant wie der fremde Habitus. Die *aeternitas* des Kaisertums und des Reiches wird somit schon in der ersten Miniatur beschworen.

Ein Blick auf das Kleid der in einer Pathosformel gegebenen Hekabe zeigt, wie die Gewandung neben den möglichen Semantiken ein künstlerisches Mittel ist (85<sup>v</sup>; Abb. 119). Das Gewand wird zum Ornament und erhöht die Wirkung der Komposition. Unter diesem Aspekt ist der exotische Habitus innerhalb der Handschrift und im Werk Apollonio di Giovannis auch zu betrachten. Das fremde Kostüm hat schon in sich eine besondere Attraktion, es lässt sich auch freier verändern, um nicht zu sagen neu erfinden, als die eigene Kleidung. Apollonio verschafft sich somit eine künstlerische Autonomie, die gleichzeitig durch die Kontinuitätsthese des griechischen Habitus humanistisch legitimiert wird. Die Kleidung ist das markanteste Merkmal dieser Strategie, doch scheint die Fremdheit auch hier auf den ganzen visuellen Habitus angewendet. Sie zeigt sich in der Haartracht, Bewaffnung, den exotischen Tieren sowie selbst in Haltungen und Bewegungsabläufen wie beispielsweise dem Lagern in freier Natur.

Sofern auch die Nachfrage nach Exotik- und Luxusdarstellung die Fremdheitsmotive befördert hat, ist die elaboriert hervorgehobene Gegenüberstellung zwischen Griechen und Trojanern in Ms. Ricc. 492 nicht ästhetisch oder stilistisch zu erklären. Eine Interpretation ist an dieser Stelle ohne Berücksichtigung der Einstellungen zu den Fremden wie auch zum Geschichtsbild nicht zu verstehen.

„Zuvor erkläre dich, Als Freund der Griechen oder dieser Stadt!“<sup>823</sup> fordert Poseidon Athene auf, Position zu beziehen. Die beiden Lager bilden eine Dichotomie aus, in die sich auch die Nachwelt immer wieder eingeordnet hat. Spätestens durch Vergil

---

<sup>820</sup> Ms. Lat. 7939 A zeigt auf der Seite mit dem Seestück, die den Auftakt der Aeneis bildet, das Wappen des Auftraggebers.

<sup>821</sup> Ebenso wie der Cäsar aus der oben besprochenen Pariser Handschrift Latin 9673 den Reichsadler auf dem Schild führt und schließlich auch auf den Flaggen in Piero della Francescas Fresken in Arezzo (Abb. 74), was auch dort für eine rein historische Bedeutung gegenüber einer Aktualisierung steht. Zumal der einköpfige Reichsadler in der Entstehungszeit des Freskos im Aussterben begriffen war.

<sup>822</sup> Vgl. zum Wappen als Zweitkörper SEITTER 1982.

<sup>823</sup> EURIPIDES 1966, *Troerinnen*, Vorr., S. 13.



erweitert sich der um den trojanischen Krieg kreisende narrative Kosmos um die Vorgeschichte Roms, wodurch keine einfache Grenzziehung beispielsweise zwischen Orient und Okzident mehr möglich ist. Durch den alternativen Ursprungsort des Dardanus, Urahn des Aeneas, in Italien und die Rückkehr zu diesem, wird ein Kreis vollzogen.<sup>824</sup> Dieses topographisch zyklische Geschichtsbild ermöglichte, die Siege der Römer über die Griechen als eine Revanche für die Zerstörung Trojas zu sehen und schließlich die Eroberung von Konstantinopel als späte Rache der Teukrer für den griechischen Frevel darzustellen.<sup>825</sup>

Gleichzeitig entwickelte sich neben und an den trojanischen Sagen die Front zwischen Ost und West. Ähnlich wie in der personifizierten Kontroverse, ob die Republik oder die Monarchie die richtige Staatsform sei,<sup>826</sup> konnten sich die Humanisten durch ihre Auslegung der Antike ebenfalls in Fragen zum Ursprung von *nationes* politisch positionieren. Eine trojanische Abkunft war für die sich emanzipierenden italienischen Städte ein gutes Mittel zum Aufbau einer „kommunalen Identität“.<sup>827</sup> Ebenso sahen einige Gelehrte in den Türken Nachfahren der Trojaner, während Pius II. dies vehement abstritt und eine skythische Abstammung behauptete.<sup>828</sup> Mit seinen geographischen Traktaten versuchte der Piccolomini-Papst seine Kreuzzugspläne auch mit der Feder abzusichern, Europa enger zu formieren und eine Nobilitierung der Osmanen zu verhindern. Denn ein Kampf gegen ein Volk mit trojanischer Abstammung hieße wortwörtlich gegen ‚getrennte Brüder‘ zu ziehen, da dann Türken und Lateiner die gleichen Wurzeln hätten. Als Skythen verstanden wurden die Osmanen jedoch zu unbedeutenden asiatischen Barbaren marginalisiert. Die jeweilige Ausdeutung der Geschichte, bildlich oder textlich, schuf den politischen Akteuren eine Legitimation für ihre Annäherung an die Türken oder deren Bekämpfung. Schließlich soll sich Mehmet selbst als Rächer Trojas stilisiert haben und Humanisten wie Giovanni Mario Filelfo

---

<sup>824</sup> REED 2007, S. 7–13.

<sup>825</sup> Vgl. WALTER 2006; STAHL 1999. Der Rachedanke besonders bei der Klage des Deiphobos VERGIL 1958, Aeneis, VI, 529f. „Götter, den Griechen gebt Gleiches zum Lohne,“ übers. NORDEN 1957, S. 81, den entscheidenden Vers. In der Renaissance u.a. bei LETTS/TAFUR 1926.

<sup>826</sup> Gemeint ist der zwischen Poggio Bracciolini und Guarino da Verona 1434–36 ausgetragene Disput, ob Scipio Africanus oder Julius Caesar höher einzuschätzen sei, in dem zwar biographisch argumentiert wird, der aber doch ideologisch im Bezug auf den republikanischen Helden und den Begründer der Monarchie ausgelegt werden muss. Vgl. WALSER 1914, S. 173, sowie allgemein BARON 1955. Wohl nicht von ungefähr ergreift Ciriaco Anfang 1438, also beim Eintreffen von Kaiser Johannes VIII., die Caesarenpartei mit geradezu ghibellinischer Ausrichtung gegen Poggio, ebd., S. 171.

<sup>827</sup> U.a. GÖRICH 2006, S. 131f.

<sup>828</sup> Zu Türken als Trojaner siehe insb. HARPER 2005 und GÖRICH 2006, S. 131–133. Die Türken sind für Poggio Trojaner; für Ciriaco Parther, für Pius II. und Francesco Filelfo „Skythen als Barbaren par excellence“, HELMRATH 2000, S. 107. Bessarion stellt die Türken seiner griechischen ‚Hochkultur‘ entgegen und beschreibt sie als unmenschliche Barbaren und Tiere (CARETTO 1994). Vgl. außerdem GÖLLNER 1978, S. 230–235; BISAHA 2004, S. 110, und PERTUSI/MAZZUCCHI 2004. Methodisch über Fiktionen des Orients siehe MELVILLE 2002.

empfohlen sich dem Osmanen mit dieser Konstruktion.<sup>829</sup> Johannes Helmrath beschreibt die Situation als psychologischen Prozess:

„Exzentrische ‚Turkophilie‘ mischte sich mit traditioneller Griechenfeindschaft und dem Versuch, das Türkentrauma des Westens dergestalt zu domestizieren, daß man die Türken in klassische Traditionen integrierte.“<sup>830</sup>

Weniger exzentrisch und turkophil waren die rasch aufgenommenen wirtschaftlichen und politischen Verbindungen zur neuen Großmacht, die gerechtfertigt werden mussten. Gerade Florenz engagierte sich, um 1461 einen Handelsvertrag mit Mehmet II. abzuschließen und den Papst und Venedig unter Druck zu setzen.<sup>831</sup> Sollte es sich bei den Türken um trojanische Flüchtlinge wie Aeneas handeln, war nicht nur ihre Revanche an den Griechen legitim. Sie empfahlen sich auch als Verbündete. Das negative Bild gegenüber den *graeculi* und ihr nur durch Heimtücke errungener Sieg über Troja bleibt topisch, wie schon die beiden Eingangsverse des oben zitierten Epigramms des Verino zeigen.<sup>832</sup>

Diese Geschichtsauffassung scheint sich im riccardianischen Vergil niedergeschlagen zu haben, indem die Griechen als Byzantiner und die Trojaner als Türken gekennzeichnet wurden. Durch die Disposition der Aeneis ergibt sich bereits eine negative Konnotation der Griechen.<sup>833</sup> Diese entsteht einerseits durch die Vorurteile der Römer gegen die Griechen sowie aus der aktuellen politischen Situation, aus der Vergil schreibt,<sup>834</sup> andererseits rekurriert sie auch aus dem bewusst subjektiv und emotional gehaltenen Bericht des Flüchtlings Aeneas. Diese Erzählperspektive wird jedoch erwartungsgemäß nicht ins Bild übersetzt. Im Gegenteil, es entsteht der Eindruck einer objektiven Sicht auf die Ereignisse, gerade durch den panoramatischen Blick, der über und durch Mauern sieht und verschiedene Protagonisten verfolgen kann.

Die Gründe für die Dichotomie und die Negativzeichnung der Griechen können vielfältig sein. Das Epos wird auf berückende Weise aktualisiert und die von der Eroberung Konstantinopels berichteten Grausamkeiten erhalten eine indirekte Legitimation als gerechte Rache. Die eigenen Vorfahren als Türken zu zeigen, lässt die Distanz zu den Griechen noch größer werden und die gegenwärtigen Stereotype ihnen gegenüber werden durch die alte Geschichte illustriert. Schließlich werden die ‚barbarischen‘ Türken als Trojaner nobilitiert. Diese Sichtweise ist, wie oben ausgeführt, nicht selten bei pro-osmanischen Texten, sie wird nur an keiner Stelle so deutlich ins Bild

---

<sup>829</sup> BISAHA 2004, S. 131f. Zur Antikenrezeption des Sultans siehe auch WERNER 1978, S. 294–296.

<sup>830</sup> HELMRATH 2000, S. 111.

<sup>831</sup> WERNER 1978, S. 293.

<sup>832</sup> Siehe 3.1.1 *Nonnen in Troja*.

<sup>833</sup> Sowie auch die Orientalisierung der Trojaner dortselbst angelegt ist. Vgl. STARKS 1998/99; HARPER 2005.

<sup>834</sup> Vgl. STAHL 1999; HUNGER 1987b, S. 21, und das Einleitungskapitel *Graeculi. Ab uno, disce omnis. Die Geschichte des Stereotyps*.

gesetzt wie im riccardianischen Vergil. Dass die Zuschreibungen an die jeweiligen Kontrahenten in der vatikanischen Handschrift Urb. lat. 350 in der Titelseite Guglielmos Giraldis (Abb. 114) gegenüber dem riccardianischen Vergil vertauscht erscheinen – also die Griechen als Janitscharen gezeigt werden und die Trojaner als Byzantiner – zeigt, wie flexibel und möglicherweise parteiisch diese Rollenverteilungen waren.<sup>835</sup>

### 3.1.3 Eklektische Antikensuggestion im MS. Ricc. 492

An einigen Stellen sind bereits Apollonios Ansätze zur Visualisierung antiker Schauplätze angesprochen worden.<sup>836</sup> Um dieses Vorgehen genauer zu beleuchten, soll im Folgenden eine exemplarische Miniatur auf ihre Repräsentationsmodi analysiert werden. Dadurch wird nicht nur das Antikenbild des Miniaturisten erarbeitet, sondern auch, wie er die Bilderzählung insgesamt organisiert, und darüber hinaus, welche Suggestionen von Altertum in der Mitte des Quattrocento in Florenz möglich waren.

Die Miniatur zur *Begegnung von Aeneas mit Panthus* (82<sup>r</sup>; Abb. 111, 112) im Zentrum der *Iliupersis* bietet sich für die Fragestellung besonders an, da dort überraschenderweise das Pantheon ins Zentrum des Bildes gestellt wurde. Das Monument wiederholt sich in den Cassoni der Werkstatt und scheint dennoch kein beliebiges Versatzstück zu sein.<sup>837</sup> Obwohl es einige Ungenauigkeiten in den Details aufweist, wirkt die Übertragung gegenüber Apollonios sonstigen Reminiszenzen an Antike erstaunlich präzise. Am meisten irritiert die Übernahme der Inschrift, die eine direkte Identifikation des Pantheons zulässt, und die gemalte Architektur somit eindeutig mit dem römischen Bau identifiziert. Um möglichst viel ihres Inhalts in den durch die flankierenden Palazzi vorgegebenen Raum einzuschreiben, wurde die Inschrift sinnfällig abgekürzt.<sup>838</sup>

Der Palast links gleicht zeitgenössischer *all'antica*-Architektur, während das gegenüberliegende Gebäude mittelalterlicher anmutet, jedoch an Tür- und Fenstergewänden

---

<sup>835</sup> Zu Vergil, *Opera*. 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts, Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. lat. 350f. 45<sup>v</sup>, siehe auch IV.1.1.

<sup>836</sup> CALLMANN 1974; GOMBRICH 1955.

<sup>837</sup> Eindeutig als Bestandteil der Topographie Roms erscheint es im Cassone mit *Triumph des Scipio Africanus*, Cambridge, Fitzwilliam Museum, im verschollenen *Triumph des Caesars* und im zweiten Aeneis-Cassone, New Haven, Yale University Art Gallery. Dort sind neben der Inschrift zusätzlich noch Beischriften angebracht, die dem gegenwärtigen Betrachter die Orientierung erleichtern, wie an der Kuppel des Pantheon („STA·MARIA·ROTUNDA“), an der Engelsburg und der Triumphsäule. Vgl. die Tafeln 44, 55, 144, 205 bei CALLMANN 1974. WATSON 1979 sieht einen Pantheon-ähnlichen Tempel auch im Wittman-Cassone, wo jedoch wiederum Athen dargestellt ist (S. 13). Somit würde dort ein anderer Transferweg der antiken Architektur vorgeschlagen als im riccardianischen Vergil, wenn diese Reminiszenzen überhaupt als Vorgängerbauten gedeutet werden können.

<sup>838</sup> Statt „M(ARCUS)·AGRIPPA·L(UCII)·F(ILII)·CO(N)S(UL)·TERTIUM·FECIT“ „M·AGRIPPA·L·F·C·III“. Vgl. CALLMANN 1974, S. 48.

und in seiner Eckausbildung aufwendig mit Spiegelquadern verziert ist.<sup>839</sup> Obgleich die Bauten Apollonios meist maßstäblich verzerrt sind, so dass Geschosshöhen und Größenverhältnisse von Architektur und Bildfiguren unstimmig erscheinen, wird viel Wert auf eine differenzierte Wiedergabe von Baugliedern gegeben. Dazu gehört die Superposition der Pilaster und Halbsäulen des ‚Renaissance-Palasts‘. Auch die Türgestaltung mit Dreiecksgiebel und breiter Architravzone zeigt einen progressiven Umgang mit antiken Bauelementen. Apollonio konstruiert Florentiner *all’antica palazzi*, ohne die während der Illumination des Codex entstehenden Gebäude eins zu eins zu kopieren. Die gemalte Architektur ist „sogar betonter antikisierend als die gebaute.“<sup>840</sup> Die Rustizierung seiner Paläste, der Inkrustation von Tempelfassaden, der Anlage von an Brunelleschi und Michelozzo erinnernden Loggien und Innenhöfen zeigen eher an, dass Apollonio an der Diskussion um angemessene Architektur beteiligt ist und die Florentiner Bauprojekte der Jahrhundertmitte als eine echte *rinascita* antiker Stadtkultur begreift.

Die niedrigeren Häuser in der Seitenstraße sind in ihrem Bauschmuck zurückgenommen, so dass Apollonio hier und über die ganze Sequenz der *Iliupersis* hinaus eine Stadtopographie Trojas angibt, die Zentren und Peripherie kennt, insgesamt jedoch eine wohlhabende Kommune repräsentiert. Dies zeigt sich neben den Tempeln und Wohnhäusern immer wieder im ins Bild gesetzten Mauerring, der durch seine göttlichen Erbauer Apoll und Poseidon sowie durch die berühmte Bresche für das Pferd bei Troja eine ganz besondere Bedeutung hat. Aber auch die geschlossen plattierten Straßen und Plätze sind Merkmal für städtische Prosperität.<sup>841</sup> Die *dignitas* des mythischen Troja wird in für den Betrachter verständliche Referenzgrößen italienischer Städte übersetzt. Die Darstellungsweise ist im Ganzen eher attributiv als naturalistisch. So stehen zum Beispiel die Fackeln und der Mond für die Nachtszene, statt die Miniatur entsprechend abzdunkeln.<sup>842</sup>

Der Habitus der Akteure ist so facettenreich und eklektisch wie die Architektur und wird ebenso distinktiv für die Bilderzählung eingesetzt. Aeneas trägt unter der osmanischen Kopfbedeckung einen detailgenauen westlichen Plattenharnisch, der durch einen Krummsäbel wiederum konterkariert wird.<sup>843</sup> Seine Mitstreiter tragen ähnliche *patchworks* und auch die gegnerischen Griechen werden an anderer Stelle so gezeigt.

---

<sup>839</sup> Bemerkenswert ist hier wieder die Detailliebe Apollonios, die Haken und Stangen für Sonnendächer, Fensterläden und Türkringe darstellt, und die letztlich zur stetigen Reproduktion seiner Miniaturen in Publikationen zu Lebenswelt und Alltag in der Renaissance geführt hat.

<sup>840</sup> HAUSSHERR 1984, S. 28.

<sup>841</sup> Die ruinöse Antike beispielsweise angezeigt durch verfallene Mauern oder Säulenfragmente ist Apollonio gänzlich fremd (seine mittelalterlichen Stadtmauern scheint er als antik zu verstehen). Vgl. zu dieser ESCH 2008.

<sup>842</sup> Dagegen ist die ‚Lichtregie‘ in der zeitgleichen burgundischen Buchmalerei deutlich differenzierter. Bemerkenswert ist jedoch das Apollonios Figuren und Gebäude über Schatten verfügen.

<sup>843</sup> Die gleiche Kombination von Habitusmerkmalen bildet wie oben erwähnt das *image* von Tamerlan (Abb. 106).

Dadurch werden die Akteure in ihren vielfältigen Zugehörigkeiten und Rollen repräsentiert. Ihr Stand wird durch die ritterliche Rüstung oder andere prachtvolle höfische Gewänder angegeben. Die zeitliche und topographische Etikettierung ins Altertum beziehungsweise in den Orient lässt sich durch die oben beschriebene Kontinuitätsthese zwischen antiken und gegenwärtigen Griechen kaum voneinander trennen. Dieses Konstantsetzen des Habitus wird auf Trojaner und Osmanen ausgedehnt. Innerhalb dieser antik-zeitgenössischen Figuren kann jedoch einfach zwischen Trojanern und Griechen unterschieden werden.

Panthus lässt sich demgemäß durch Bart, Turban und Lederstrümpfe als Orientale erkennen. Die unterstellte Kontinuität lässt ihn jedoch auch zu einer antiken Gestalt werden, was zusätzlich mit der fantastischen Kopfbedeckung verdeutlicht wird. Das offenbar juwelenbesetzte Brokatpluviale und das reliquienschreinartige heilige Gerät weisen ihn als Priester aus. Statt des antiquarischen Interesses, sich dem Äußeren eines Apollpriesters zu nähern, scheint Apollonio zwischen Text und Betrachter zu vermitteln. Dieser hat die in Raum, Zeit und gesellschaftliche Ordnung ausstrahlenden Verweise nacheinander auszulesen, indem er den Orientalen, den Antiken und den Priester an den Attributen erkennt. Dabei genügt es Apollonio, ein hinreichend antikes Ambiente zu schaffen, in dem sich die für ihn wichtigere Eigendynamik der Bilderzählung entfalten kann.

Zentralperspektive, eine Einheit von Zeit und Raum sowie die Trennung von Erzählebenen werden aufgegeben, um möglichst viele Verse ins Bild zu übersetzen. Im riccardianischen Vergil herrscht eine durch das Epos determinierte Bedeutungsperspektive vor. Diese kann in der vorliegenden Miniatur durch Haupt- und Nebenhandlung erklärt werden. Zeitlich scheint erst einmal der Augenblick der Begegnung in der umkämpften Stadt vor der Schwelle des Tempels festgehalten zu sein. Das grausame Vordringen der Griechen, wie es in der Nebengasse dargestellt wird, bildet aber anscheinend nicht nur die Umgebung für das Gespräch, sondern ist zugleich imaginierter Teil des Berichts von Panthus. Denn dieser informiert Aeneas über die Zustände in der Stadt und dass die Griechen die Gassen bewachen, was hier durch einen Fackelträger direkt neben dem mittelalterlichen Palastbau angedeutet sein mag.<sup>844</sup> Zuletzt treiben Aeneas noch die klagenden Schreie aus dem Obergeschoss dieses Hauses und der „himmelhallende Kriegslärm“ zum Kampf an (II, 338).

Die eklektische Antikensuggestion orientiert sich in erster Linie am Text. Er soll optimal ins Bild übersetzt werden und dabei für den Leser verständlich bleiben. Konventionen und eingängige Symbole werden daher einer stringenten Antikenrekonstruktion vorgezogen. Zu diesen leicht erkennbaren Motiven gehören auch Stereotype. Das Pantheon an die Stelle zu setzen, bei der nach gängigem Verständnis die Übergabe

---

<sup>844</sup> VERGIL 1958, *Aeneis*, II, 332–334. Fink übers. „[A]ndere haben mit gefällten Spießen die engen Gassen gesperrt, es droht, gezückt, mit blitzender Klinge das scharfe Schwert, mordbereit.“

der Penaten stattfindet, doppelt bildlich die *translatio*-Vorstellung, indem Troja zur Vorgängergründung von Rom wird.<sup>845</sup>

Einen Nachfolger dieser starken Identifizierung Roms mit Troja im Bild findet Apollonio in Biagio di Antonio, der mit ihm auch das Verfahren der eklektischen Antikensuggestion teilt (Abb. 136, 137).<sup>846</sup> Sein gegen Ende des Jahrhunderts entstandenes Cassone mit dem *Tod Hektors* ruft noch einmal etliche der besprochenen Versatzstücke auf. So finden sich hier antike Monumente neben als altertümlich verstandener Architektur sowie Figuren in rudimentär byzantinischem und orientalischem Habitus, aber auch ritterliche Elemente und als Zugabe antikisierende Rüstungen. Es wäre verkürzt, sie nur als leicht verständliche Zeichen zu sehen, durch die „ancient history was made relevant and immediate“.<sup>847</sup> Die Standarten mit Reichsadlern, die von nach Troja fliehenden Reitern getragen werden, zeigen das Identifikationspotential und die überzeitliche Dimension der Reichsfolge deutlich an.

Dass Biagio di Antonio noch um 1500 und mit einer malerischen Qualität, die sich den Spalliere Botticellis nähert, immer noch eklektische Antikensuggestion wider besseren Wissens betreiben kann, zeigt, wie beliebt diese Erzählweise war, zu dessen Modi der byzantinische Habitus gehörte.

### 3.1.4 In der Fremde. Überlegungen zum Auftraggeber aus dem Exil

In zwei Szenen zur Ankunft der Dardaner in Karthago, in denen Aeneas und Achates noch im Nebel verborgen sind und die Teil der oben beschriebenen Tempelsequenz sind,<sup>848</sup> erscheint je eine Figur, die sich vom Bildpersonal abhebt, zwischen dem hexagonalen Bau und der Stadtmauer, die bisher ebenfalls unerkannt blieben (69<sup>v</sup>, 71<sup>r</sup>; Abb. 122, 124). Zunächst fällt der junge Mann auf, da er nicht die Versatzstücke des orientalischen Habitus aufweist, die oben herausgearbeitet wurden (Abb. 125). Er trägt einen aufwendigen schwarzen hermelingefütterten Mantel und ein rotes Tuch nach Art von Florentiner Patriziern um den Kopf gewunden.<sup>849</sup> Der Konnex zum älteren Herrn

---

<sup>845</sup> Dass Aeneas die Penaten von Panthus erhält, bemerkt der Text nicht explizit – eher nimmt er nur die eigenen Hausgötter (*patriosque penatis*) mit – wird jedoch noch im Neuen Pauly, Sp. 273 (MA.ST.: *Panthus*), so verstanden. Schon das Wortspiel des Panthus vor dem Pantheon mit den Pantheios (*victosque deos*) kann als originelle Schöpfung Apollonios vermutet werden.

<sup>846</sup> Seine direkte Nachfolge zeigt sich auch in der wohl in Zusammenarbeit mit Jacopo del Sellaio entstandenen Cassonetafel *Camillus jagt die Gallier aus Rom* (Morelli-Cassone), 1472, London, Courtauld Gallery, da hier die Topographie Roms deutlich nach Apollonios Auffassung gestaltet ist (CAMPBELL [et al.] 2009, S. 69, Kat.-Nr. 1).

<sup>847</sup> Die „easily understood symbols“ sieht CAMPBELL [et al.] 2009, S. 41.

<sup>848</sup> Siehe Kap. IV.3.1 *Virgilio Riccardiano*.

<sup>849</sup> Eine ähnliche etwas ältere Gestalt mit gleich geschnittenem Gewand findet sich rechts in der Entourage Salomos in dem Cassone *Salomo empfängt die Königin von Saba*, um 1440–50, New Heaven, Yale University Art Gallery. Auch hier ist die Darstellung des Auftraggebers zu vermuten.

(Abb. 126) ergibt sich durch die gleiche Position und ein goldenes Signet auf der Brust beider Männer. Während sich der Alte durch seine Lederstrümpfe und den Bart noch zu den Orientalen hinzuschlagen ließe, erscheint der Jüngere in einem eindeutig italienischen Habitus. Die ‚Stickerei‘ kann als Imprese Palla Strozzi (1372–1462) gelesen werden (Abb. 138).<sup>850</sup> Das weit fortgeschrittene Alter des Exilanten zur Entstehungszeit der Handschrift würde sogar den Bart im italienischen Kulturraum legitimieren.<sup>851</sup> In Form und Farbe steht sein Wams relativ allein und auch die Kopfbedeckung ist in der Handschrift singulär. Vermutlich wurde im Zuge der Kolorierung der Umschlag der typischen Stoffmütze italienischer Patrizier und Höflinge missverstanden und als Turban gegeben.<sup>852</sup> Als einzige erkennbare Heraldik neben dem Reichsadler und als die Personen konkret identifizierendes Zeichen kommt der Krone mit den zwei Palmwedeln eine hohe Bedeutung zu.<sup>853</sup> Bemerkenswert ist jedoch auch die auffällig häufige Verwendung des Mondes zur Veranschaulichung des nächtlichen Angriffs auf Troja, da dadurch auch das eigentliche Wappenzeichen der Strozzi aufgerufen werden kann. Die Figur des Jüngeren ist durch die Imprese als ein Sohn Pallas anzusprechen. Beide Herren lassen sich durch Umstehende von der Haupthandlung ablenken und sind in weitgehend autonome Nebenszenen integriert.<sup>854</sup>

Unabhängig von der Identifikation als Strozzi erscheinen die beiden durch ihr Zeichen und den italienischen Habitus als diskrete Auftraggeber des Codex prädestiniert. Die Position innerhalb der Handschrift ist ungewöhnlich und doch passend, denn der elegante junge Patrizier hätte in den ländlichen Szenen von *Buccolica* und *Georgica* deplatziert gewirkt. Erst das entstehende, florentinisch anmutende Karthago verschafft dem jungen Weltmann ein angemessenes urbanes Umfeld, in dem ein bewusstes Versteckspiel um die Auftraggeberschaft aufgelöst werden konnte. Dies ergänzt sich mit den im Nebel verborgenen und in dieser Miniatur daher vorsätzlich vertauschten Protagonisten Aeneas und Achates (Abb. 122). Das Bildnis eines Auftraggebers bietet sich schließlich an dieser Stelle auch durch die zugehörigen Verse des Epos an, in denen es explizit um die Kunst geht und Aeneas „aller Künstler Geschick und die Mühe der Arbeit“ selbst prüft.<sup>855</sup> Es ergibt sich eine analoge Struktur, indem simultan zu Dido, der Bestellerin des *Trojazyklus*, auch der Auftraggeber der Aeneis direkt

---

<sup>850</sup> Zur Biographie siehe BELLE 1972.

<sup>851</sup> Die Rüstigkeit, die dem Greis angesehen werden mag, entspricht den Aussagen über seine gute Konstitution von Leonardo Bruni und Vespasiano da Bisticci. Siehe STREHLKE 2005, S. 41, Sp. 1.

<sup>852</sup> Vgl. u.a. das italienische Personal aus dem Alatiel-Cassone, HUGHES 1997, Abb. S. 60, 61.

<sup>853</sup> Das bekanntere Familienwappen mit den drei Halbmonden kommt explizit nicht vor, außer eben als Himmelskörper. Ob die Strozzi sich auch über ihr Wappen mit den Türken genealogisch verbunden sahen (was eine Inversion des urspr. Kreuzzugmotivs wäre), kann hier nicht geklärt werden, ergäbe jedoch einen weiteren Grund für die Nobilitierung des osmanischen Habitus im riccardianischen Vergil.

<sup>854</sup> Der jüngere wird offenbar über die nahende Ankunft der Trojaner informiert. Der ältere ist anscheinend durch das freimütige Urinieren des ‚Schwertträgers‘ abgelenkt, was weiter unten gedeutet wird.

<sup>855</sup> „Artificumque manus inter se operumque laborem“, VERGIL 1958, I, 455.

unterhalb von ihr dargestellt und der Rezipient als Betrachter beider Bildebenen ebenso aufgefordert wird, Qualität und Aufwand des Werkes insgesamt zu begutachten.

Die Positionierung an dieser Stelle kann auch für die Strozzi eine besondere Bedeutung haben, denn ein Teil der Familie lebt wie Dido im Exil und ist wie Aeneas vertrieben worden.<sup>856</sup> Dieser Umstand könnte auch den Verzicht auf Wappen und Namensangabe am Anfang des Buches erklären, denn die Medici waren während der Entstehungszeit der Handschrift den Verbannten gegenüber sehr restriktiv. Palla Strozzi blieb die Rückkehr nach Florenz über seinen Tod hinaus versagt. Seine reichhaltige Sammlung antiker Klassiker beinhaltet sechs Vergilhandschriften, sodass trotz der Popularität des Dichters von einer besonderen Affinität des Gelehrten zu dessen Werk gesprochen werden kann.<sup>857</sup> Eine derart opulent ausgestattete Handschrift entspricht neben den humanistischen Interessen des Strozzi auch seinen finanziellen Möglichkeiten. So zurückgenommen die Kennzeichnung des Auftraggebers durch Heraldik und Porträt auch ist, umso klarer wird seine politische Position. Das Exil ist gleich mehrfach im Epos thematisiert und an dessen Kumulationspunkt finden sich die Auftraggeber.

Die Verbannung des Palla Strozzi und seiner Söhne erhielt durch Francesco Filelfo Dialog *De Exilio* bereits eine künstlerische Reflexion, die erwartungsgemäß gegen die Medici eingestellt war.<sup>858</sup> Das Erscheinen der Strozzi mit den ebenfalls von der *patria* entfernten Protagonisten Dido und Aeneas in der Miniatur formuliert auch ein analoges Leiden und dessen tugendsame Überwindung, wie sie auch der Palla des Dialogs seinem Sohn empfiehlt.<sup>859</sup>

Neben diesen Hinweisen auf die familiäre Situation erhalten die trojanische Flotte und Priamos den Reichsadler, während auf Cassoni die Bestellerfamilien ihre Wappen den Dardanern anhefteten, um sich selbst in deren Nachfolge zu verstehen. Der Auftraggeber der Handschrift zeigt sich hingegen durch die mit den Wappen propagierte *translatio imperii* als Parteigänger des Kaisers. Auch dies könnte ein Affront gegen die Medici und ihre weitgehend papsttreue Politik formulieren. Der fragmentarische Zustand des Codex ließe sich mit dem Tod Palla Strozzi 1462 erklären. Möglicherweise fehlte es den Nachkommen an Mut oder auch an Interesse, das kühne Projekt

---

<sup>856</sup> Zum Exil der Strozzi siehe SHAW 2000; CRABB 2000 und STARN 1982 mit einigen Bemerkungen zu Filelfo *De exilio*, S. 141f. Allgemeiner zum Exil von Florentinern HEITZMANN 2000 und dem Bereich von Exil, Ausgrenzung und Fremdheit, BIHRER 2000.

<sup>857</sup> FIOCCO 1964.

<sup>858</sup> PHILELPHUS/DEKEYSER/BLANCHARD 2013. Vgl. BLANCHARD 2007 zur Medicikritik Filelfo. Er sah sich durch diese von seinem Lehrstuhl in Florenz verdrängt und bedroht. Seine durchaus berechtigte Angst ließ ihn das ehrenvolle Amt als Übersetzer auf dem Konzil ablehnen. Erst im Alter bemühte sich der Gelehrte darum, sich mit den Medici zu verständigen. Vgl. ZIPPEL 1899.

<sup>859</sup> Blanchard sieht in Filelfo Tugendheld stoische wie auch kynische Vorbilder. BLANCHARD 2007, S. 1151. Vgl. auch STARN 1982, S. 142.



abzuschließen.<sup>860</sup> Das darauffolgende Ableben von Apollonio di Giovanni 1465 wird die Situation nicht vereinfacht haben.

Der Vorname Palla leitet sich vom lateinischen Pallas ab. Er kann also an den gleichnamigen Vorfahren und Nachfahren des Euneander, den Gründer der römischen Stadtburg, erinnern.<sup>861</sup> Gerade der jüngere Pallas spielt eine wichtige Rolle in der Aeneis bis in die Schlussverse hinein. Er tritt jedoch erst im achten Gesang auf und wird auch von Apollonio nicht früher eingeführt. Die besondere Inszenierung der Tempelschändung und die damit verbundene aufwendige Sequenz, in der die Frömmigkeit der Trojaner den Untugenden der Griechen gegenübergestellt werden, wie oben beschrieben wurde, liefern weitere Hinweise. Denn dadurch wurde dem Palladium eine zentrale Rolle zugestanden, die durch das Pallas-Standbild in Aeneas Schlafzimmer eine konsequente Fortsetzung gefunden hat (81<sup>r</sup>).<sup>862</sup> Der Name des Strozzi kann somit auch mit der Göttin selbst in Verbindung gebracht werden, was zur besonderen Hervorhebung der Pallas-Tempelsequenz geführt haben mag.<sup>863</sup> Dabei könnte auch das Leid, das der Stadt durch den Verlust ihrer Pallas geschah, mit dem Schaden für Florenz durch das Exil des Palla Strozzi reflektiert werden. Die Göttin kann jedoch auch ausschließlich als Identifikationsfigur für Palla Strozzi fungieren, was ihre Betonung innerhalb der Illuminationen gegenüber der eigentlich durch den Text privilegierten Venus erklären würde.

Wenn der Miniaturist diesen hochgegriffenen Bezug wählen konnte, um den Auftraggeber versteckt zu repräsentieren, kann er dies auch durch einen derben Scherz unternommen haben. Der ältere Herr beobachtet einen jungen Schwertträger beim Urinieren. Durch dessen abgewandte Haltung, die dem Betrachter einiges verbirgt, sich aber Palla zuwendet, blickt dieser auf die umgangssprachlichen *palle*. Apollonio, der schon in der Bilderzählung viele Kunstgriffe findet, um das Epos bestmöglich zu visualisieren, hat offenbar auch in der versteckten Darstellung der Strozzi alle Register gezogen.

Nicht zuletzt entspricht auch der Stil Apollonios, der trotz seiner vielen antiken Reminiszenzen mit dem Etikett ‚Internationale Gotik‘ belegt wird, dem aus seinen

---

<sup>860</sup> Wie gewagt eine solche Bestellung aus dem Exil gewesen sein mag, ist schwer abzuschätzen. Viele Geschäfte der Exilanten laufen über Mittelsmänner weiter. Eine Beschlagnahmung oder ein Ausfuhrverbot würde zwar den fragmentarischen Zustand gut erklären, erscheint aber zunächst kaum belegbar zu sein.

<sup>861</sup> Die Begegnung von Aeneas mit den Arkadern, die weitere Reminiszenzen an den vorgeschlagenen Auftraggeber hätte enthalten können, findet erst im Achten Gesang statt, den die fragmentarische Illuminierung nicht mehr bebildert.

<sup>862</sup> Das Idol ist wiederum eng mit der Heiligkeit Trojas verknüpft, da die Traumerscheinung des Hektor Aeneas mitteilt, „sacra suosque tibi commendat Troia penatis“ (II. 293); das vom Verstorbenen mitgebrachte Feuer der Vesta und die Pallas können somit als *pars pro toto* für die Penaten stehen. Gleichsam scheint die Göttin den zum entkommen Bestimmten vor dem Einfluss des Mars und der anderen Unsterne, die links über der Stadt aufgehen, zu schützen.

<sup>863</sup> Wie differenziert eine solche Namensausdeutung in humanistischen Kreisen dieser Zeit vorgenommen wurde, zeigt Ludovico Carbone *Dialogus de VII litteris huius nominis Borsius*, vgl. darin besonders das Beispiel des Namens von Tito Vespasiano Strozzi LUDWIG 1977, S. 33f.

Aufträgen rekonstruierbaren Geschmack Pallas.<sup>864</sup> Besonders zu Gentile da Fabriano Pala Strozzi ergeben sich Ähnlichkeiten bezüglich der Architektur, einzelner Realien und Figuren (Abb. 73).<sup>865</sup>

Die vielseitigen Hinweise deuten darauf hin, dass es sich hier um eine zurückgenommene Repräsentation der Auftraggeber handelt, die jedoch immer noch identifizierbar bleiben möchten. Es ist zudem fraglich, ob ein derart opulentes Buchprojekt eines so berühmten Mäzens überhaupt geheim gehalten werden konnte. Der Frage, unter welchen Umständen eine solche Bestellung durchgeführt wurde, kann hier nicht nachgegangen werden. Dies bedürfte einer eigenen Forschungsarbeit, in der die Auftraggeberschaft von exilierten Florentinern untersucht würde. Es steht jedoch fest, dass trotz des Exils starke Verbindungen zwischen den verbannten Strozzi und Florenz fortbestanden. Die kommerziellen und persönlichen Beziehungen wurden durch die politische Verbannung nicht unterbrochen.<sup>866</sup>

Auch die Intentionen des Auftraggebers mit Blick auf die Ergebnisse der oben geleisteten Analyse zu erörtern, ist schwierig. Nachdem das Griechenkonzil zu einem politischen Erfolg der Medici wurde, könnte der gemeinhin als Philhellene geltende Palla versucht haben, das Griechenbild zu konterkarieren. Dabei bot die ohnehin schon griechenfeindliche Aeneis eine gute Vorlage. Ob der Förderer griechischer Studien in Florenz zu einem solchen Meinungswechsel in der Lage war, ist schwer zu entscheiden. Da die Griechen und Trojaner in diesem Fall nur Metapher für florentinische Verhältnisse wären, fällt ihre Diskreditierung weniger ins Gewicht. Sollten sich die inneren Kämpfe von Florenz jedoch nur marginal in den Miniaturen widerspiegeln, ist der Befund von Diskriminierung gegenüber Byzantinern auch nicht weiter erstaunlich. Wie oben gezeigt sitzt der Griechenhass tief, und auch Personen mit Interesse an der griechischen Sprache und klassischer Literatur sind keineswegs von ihm frei.

Unabhängig von dieser genauen Zuschreibung an einen Auftraggeber durch die Imprese und die zusammengetragenen Indizien wird deutlich, dass über den Habitus der Bildfiguren ein Stellvertreterkampf geführt werden konnte. Indem die Medici und ihre Parteigänger vom Griechenkonzil profitierten und den byzantinischen Habitus zu ihrer Repräsentation verwendeten, eröffneten sie ihren Kontrahenten die Möglichkeit, sich durch die Gegenspieler der Byzantiner – die Trojaner/Osmanen – vertreten zu lassen.

---

<sup>864</sup> Vgl. STREHLKE 2005; allerdings lässt sich Palla Strozzi auch mit ‚progressiveren‘ Künstlern wie Ghiberti in Verbindung bringen, siehe u.a. RUSSELL 1978.

<sup>865</sup> So ähnelt z.B. der karthagische Juno-Tempel dem oktogonalen Bau von Gentiles *Übergabe im Tempel*, auch das Heilige Gerät der Aeneis gleicht den Formen des Salbgefäßes. Insgesamt lässt sich die höfisch exotische Gewandung vergleichen und der *horror vacui*. Zu Gentile siehe u.a. CECCHI 2005, darin zu der *Anbetung der Könige* CHRISTIANSEN 2005.

<sup>866</sup> „Political upheavals and banishments did not, and could not, in the financial world of the quattrocento bring an end to buying, selling and litigation.“, BELLE 1972, S. 317.

### 3.2 Leonardo Sanudos Vergil (BnF, Ms. Lat. 7939 A)

Als venezianischer Botschafter in Ferrara ließ sich Leonardo Sanudo (1427–1476)<sup>867</sup> von den dort ansässigen Buchmalern Guglielmo Giraldi und Giorgio d'Alemagna die gesammelten und kommentierten Werke Vergils illuminieren.<sup>868</sup> Der auf 1458 datierte Codex ist vollständig erhalten und bebildert, wenn auch im Vergleich zum riccardianischen Vergil deutlich sparsamer in der Frequenz der Miniaturen. Während die offenbar von Giorgio d'Alemagna ausgeführten Initialien, die eingebundenen Miniaturen und floralen Bordüren ganz dem Stil der Ferrareser Buchmalerei zur Regierungszeit Borso d'Estes entsprechen, stellen die ungerahmten zart kolorierten Zeichnungen eine Besonderheit dar (74<sup>f</sup>, Abb. 139). Die Größe dieser Miniaturen wird durch die pastellartige Farbgebung von Himmel, Erdboden oder Architektur angezeigt und orientiert sich weitgehend am Schriftspiegel ohne Versalienspalte,<sup>869</sup> obgleich Figuren und Gegenstände immer wieder aus diesem Bildraum heraustreten. Diese Expansion aus der Illumination heraus wird meist eingesetzt, um Bewegung zu verdeutlichen.

Eine weitere Dynamik erhält die Buchseite durch Interlinear- und Marginalglossen des Serviuskommentars. Besonders die durch eigene Versalien gegliederten Randglossen erreichen an einigen Stellen das Umfeld der Miniaturen und weichen diesen durch Einschübe graphisch aus. Die unregelmäßige Frequenz der zwei Illuminationsstile, der schwankende und in den Primärtext eindringende Kommentar und die Offenheit der Miniaturen, führen zu einem – verglichen mit dem riccardianischen Vergil – unruhigen Gesamteindruck.<sup>870</sup> Diese Spannung der Seite wird jedoch durch die statuarischere Komposition der lasierten Zeichnungen wieder zurückgenommen. Sie unterscheiden sich deutlich vom *horror vacui* der farbenfrohen, fast ins ornamentale gehenden Miniaturen Apollonio di Giovannis (etwa Abb. 132). In der Florentiner Handschrift ist jede Fläche mit Texturen belebt, so zum Beispiel Gewänder aus detailliert wiedergegebenem Goldbrokat mit Granatapfelmuster, während im Ferrareser Codex die Flächen vornehmlich monoton eingefärbt sind. Die Miniaturen ähneln damit den zeitgleichen und in Florenz beliebten burgundischen Teppichen.

---

<sup>867</sup> Zur Einordnung des Codex CANOVA/TONIOLO 1995 (insb. S. 57–71); TONIOLO 1998; BUZZONI/NATALE 2007, S. 322. Leonardo Sanudo (auch Sanuto) ist Vater des heute bekannteren Marino Sanudo (1466–1536), dessen Schriften und Tagebücher wichtig für die venezianische Geschichte des frühen 16. Jahrhunderts sind und dessen frühe Bildung ein Hinweis auf die Gelehrsamkeit des frühverstorbenen Vaters sein mag.

<sup>868</sup> Als *Opera cum commentario Servii Donati* (1458–59), heute in Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat. 7939 A, 263 x 169 mm, 322 Seiten. Guglielmo Giraldi ist für 1441–1494 in Ferrara dokumentiert, Giorgio d'Alemagna von 1441–1462, von wo aus er nach Mantua wechselt, aus dem er möglicherweise stammt.

<sup>869</sup> Das Zeilengerüst ist auf vielen Seiten noch deutlich zu erkennen.

<sup>870</sup> Der Vergleich bezieht sich freilich nur auf die konzeptionelle Anlage, denn durch den fragmentarischen Zustand des Ms. Ricc. 492 erhält der Codex eine unintendierte Brechung.

Guglielmo Giraldis Miniaturen unterliegen einer nüchternen Erzählökonomie, die zu einfachen, geradezu didaktischen Illustrationen des Stoffes führt. Die Protagonisten sind entweder ganz von Nebenfiguren isoliert oder in einer stets übersichtlichen Menge an Bildpersonal leicht auszumachen. Apollonio tendiert in die entgegengesetzte Richtung, indem er Figuren hinzufügt und seine Hauptpersonen im farbenfrohen Gedränge zeigt.<sup>871</sup> Anhand einer Szene der *Übergabe des gefangenen Sinon an Priamus* sollen Stil und Erzählweise der beiden Handschriften verglichen werden (Abb. 132, 139). Wie oben gezeigt nutzt Apollonio diese Miniatur, um die Heiligkeit Trojas zu unterstreichen, indem er den Tempel, die Tiara des Priamos und die Nonne der reinen Illustration des Geschehens hinzufügt. Troja wird als intakte Stadt mit Mauern und Plätzen gezeigt. Er bereichert das Personal um Deiphobos in einer Disputgruppe und Laokoon.<sup>872</sup> Eine burleske Note erhält die Szene durch die genrehafte Darstellung der dardanischen Schäfer, die den Griechen aufgegriffen haben, und die zusammen-drängende trojanische Jugend.<sup>873</sup> Mit der vorhergehenden Miniatur scheinen diese Bilder auf die beiden ersten Bücher von Vergil und ihrem ländlichem Ambiente zurückzuverweisen. Deutlicher ist aber die oben beschriebene Sequenz von Altären, durch die Tugend und Untugend kontrastiert worden. Apollonio organisiert sein komplexes Verweissystem durch die Bedeutungsperspektive und erhält die Lesbarkeit durch die Beischriften und stark differenzierte Figuren.

Die ferraresische Miniatur ist fast gegensätzlich aufgebaut (Abb. 139). Der Erzählfreude Apollonios stehen die ruhigen, monumental wirkenden Gestalten Guglielmos gegenüber.<sup>874</sup> Die Szene wird mit den nötigsten Figuren vor kulissenartiger Architektur inszeniert. Die strenge Profilansicht der Protagonisten erinnert an antike Kunstwerke. Besonders der thronende Priamos mit der antiken Kaiserkrone könnte von antiken Münzen rezipiert worden sein, obgleich diese Richterhaltung ein eingeführtes Motiv im Quattrocento ist.<sup>875</sup> Priamus' Geste mag den Befehl bezeichnen, die Fesseln zu lösen,

---

<sup>871</sup> Dem Betrachter wird natürlich durch die Wiedererkennbarkeit der Akteure und die Beischriften Orientierung gegeben.

<sup>872</sup> Bemerkenswert ist hier, dass von diesen beiden im Laufe des Epos die unversöhnlichsten Äußerungen gegen die Griechen ausgehen, so fordert Deiphobos in der Unterwelt Rache (VERGIL 1958, *Aeneis*, VI, 529f.). Bei Laokoon ist nicht klar, ob er mit seiner Geste die Gruppe vorstellt oder auf den geschändeten Tempel verweist. Damit wird die schwierige Ausgangssituation für Sinons Mission angedeutet.

<sup>873</sup> VERGIL 1958, *Aeneis*, II, 57–64. Apollonios Erzählung ist nicht nur Illustration und Kommentar, sondern lebt auch von ihren Exkursen und Nebenerzählungen. Ein Beispiel ist seine Inszenierung der Begegnung des Fürsten mit seinen niedersten Untertanen und deren Betragen, zumal diese in der interessanten Situation sind, durch einen ‚guten Fang‘ in eine privilegierte Lage geraten zu sein. Sinon tritt durch diverse Nebenerzählungen fast etwas in den Hintergrund.

<sup>874</sup> Es wäre möglicherweise anachronistisch, hier Winckelmann zu zitieren, aber in wenigen Werken der Mitte des Quattrocento lässt sich das Motiv der edlen Einfalt und stillen Größe so anwenden, wie für diese Miniatur und einige andere dieser Handschriften.

<sup>875</sup> Vgl. u.a. Francesco Pesellino, *Enthauptung der Hll. Cosmas und Damian*, Florenz, Accademia. Abg. bei WEISBACH 1901, Taf. III. und Piero della Francesca, *Flagellation Christi* (Abb. 2).

was dem im Text durch Alineae eingefassten Absatz entsprechen würde.<sup>876</sup> Die Miniatur gibt einen ungefähren Zeitpunkt der Handlung wieder, der durch die Statik der Komposition ausgedehnt erscheint, während Apollonio durch die in der Bewegung angehaltenen Gliedmaßen eine echte Momentaufnahme schafft, die jedoch durch ihre Verweise mit dem ganzen Epos verbunden ist. Die kontinuierliche Erzählung des riccardianischen Vergil, bei der die Miniaturen oft innerbildlich verzahnt sind, steht im Gegensatz zu den ausgewählten Illuminationen der ferraresischen Handschrift, in der besonders prominente Episoden visualisiert werden. Die Konzentration auf diese Höhepunkte der Handlung drängt das Narrative gegenüber einer stärker ikonischen Bildauffassung zurück. Eine Ausnahme bildet die ausführlichere Sequenz zum sechsten Gesang, in dem Aeneas' Wanderung durch das Totenreich beschrieben wird. Der durch die Sibylle von Cumae begleitete *descensus* des Aeneas bot sich nicht nur durch die Faszinationskraft der Begebenheiten in *infernum* und *elysium* an, sondern auch durch die Prominenz des Gesangs durch seine jahrhundertlange exegetische Ausdeutung und Nachdichtung.<sup>877</sup> Schließlich wird er zur Vorlage von Dantes *divina commedia*.

Viele von Guglielmos Illuminationen sind nicht konkret. Würden die Bilder einzeln und autonom vom Text erscheinen, wäre die ikonographische Zuordnung schwierig bis unbestimmbar. Bei Apollonio erscheint hingegen jede Szene signifikant und an mehrere Verse anschließbar.

So offensichtlich der unterschiedliche Grad an Identifizierbarkeit sein mag, wird dennoch deutlich, dass die Fremdenikonographie und die antikisierenden Elemente für beide Handschriften entscheidende Strategien sind, um sich dem Stoff zu nähern. So suggerieren auch die minimalistischeren ferraresischen Miniaturen durch sporadischere Verweise ein antikes Ambiente. Bei *Sinon vor Priamus* geschieht dies mit Hilfe der antikisierenden Rüstung des Wächters, der Krone des Priamos und, an dieser Stelle bedingt aber in anderen Illustrationen offensichtlicher, durch die Architektur. Es scheint jedoch vornehmlich der Stil der Zeichnungen selbst zu sein, der an Antike erinnern soll.

Eine Vielzahl an Konnotationen, wie sie oben für den riccardianischen Vergil belegt oder vorgeschlagen wurden, ist für die Pariser Handschrift nicht festzustellen. Dennoch gibt es eingestreute Details, aus denen Textverständnis und Differenzierungsvermögen hervorgehen. Die weniger plakative Darstellung erschwert die Interpretationen. So könnten die krumme Nase des Sinon und die bucklige Stirn seinen ‚hässlichen Charakter‘ andeuten.

---

<sup>876</sup> VERGIL 1958, *Aeneis*, II, 145–149. Ein danach ist durch die befreiten Hände unmöglich, ein davor unwahrscheinlich, da dann die Miniatur vor oder zu jedem Zeitpunkt des langen Dialogs hätte eingesetzt werden können.

<sup>877</sup> MCVEIGH 1964.

Die S-Initiale von Giorgio d'Alemagna am Beginn des sechsten Gesangs (122<sup>r</sup>, Abb. 140) scheint hingegen ein Beispiel für einen intermedialen Verweis zu sein. Der aus Fischen gebildete Buchstabe steht vor einem geschlossenen Hintergrund und trennt dennoch zwei Erzählmomente, indem die ankernden Schiffe oben auf die Landung in Cumae verweisen, während unten die Begegnung mit der Sybille im Apollotempel gezeigt wird. Statt eine Szene aus der in die Handlung eingeschobenen Ekphrasis zu entnehmen oder die textliche Beschreibung des Tempels ins Bild zu übersetzen, reduziert Giorgio d'Alemagna den Tempel auf einen mit Säulen und Dreiecksgiebeln abgeschlossenen Apsisraum, der einen Altar mit thronendem Idol aufnimmt.<sup>878</sup> Innerhalb der allgemeinen Tendenz der Illuminatoren, das Epos in einfache Bildformulare umzusetzen, verwundert die wortwörtliche Miniaturisierung des Tempelkomplexes in Cumae nicht. Erstaunlich ist hingegen, dass die Apollskulptur ikonographisch so unklar bleibt. Das Idol des Sonnengotts scheint an ein anderes Standbild zu alludieren, was den Künstlern und dem venezianischen Botschafter direkt vor Augen stand. Das Sitzmotiv und die charakteristische Gewandung erinnern an die vergoldete Bronzestatue, die von Ferrara für seinen amtierenden Fürsten Borso d'Este gestiftet wurde (Abb. 141).<sup>879</sup> Bemerkenswert ist, dass dieser marginale und dennoch interikonische Verweis, ebenfalls wie bei den vorgeschlagenen Strozzi-Stiftern des riccardianischen Vergil, genau in dem Moment aufscheint, in dem im Epos eine Ekphrasis eingeschaltet ist, also Kunstbetrachtung dezidiert formuliert wird.

Das Standbild Borsos war in doppelter Hinsicht aufsehenerregend, zum einen stach es durch das Thronmotiv innovativ aus der großen Gruppe der Condottiere-Reiterstandbilder hervor, zum anderen war es eine geradezu grenzwertige Ehrerbietung, dass die Kommune Borso zu Lebzeiten und nach erst dreijähriger Regierungszeit 1454 mit einer derart triumphalen Skulptur würdigte.<sup>880</sup> Ähnlich wie bei den Darstellungen von *all'antica*-Architektur im riccardianischen Vergil werden durch das Abbild der Statue gegenwärtige Kunst und Repräsentationsform in die Antike rückprojiziert.<sup>881</sup> Wie dort profitieren im Grunde beide Gattungen: der Miniaturist kann ein eingeführtes Motiv übernehmen und legitimiert das Dargestellte dadurch in seiner Antikentreue.

### 3.2.1 Eklektische Antikensuggestion in Ms. Lat. 7939 A

---

<sup>878</sup> Der Besuch bei der Sibylle (VI, 9–41), zur darin enthaltenen Ekphrasis vgl. NORDEN 1957, S. 120–121.

<sup>879</sup> Vgl. BURKART 1998, S. 70ff.

<sup>880</sup> Der künstlerische Rang dieser Standbilder zeigt sich auch darin, dass zur Errichtung des Reiterstandbildes von Borsos Vater Niccolò d'Este Leon Battista Alberti als Ratgeber herangezogen wurde.

<sup>881</sup> Dazu passt auch der Kommentar von Pius II.: „Borsius [...], quem ferrarienses quasi deum colunt.“ PIUS II. 1984, lib. II, Kap. 40.

Die eklektische Antikensuggestion des riccardianischen Vergil ist in ihrer Vielfalt oben an einer exemplarischen Miniatur und weiteren Beispielen vorgestellt worden.<sup>882</sup> Der Großteil an Antikenrezeption findet naturgemäß im Übersetzungsprozess von Epos in Bilderzählung statt. Daneben enthält der riccardianische Vergil ‚bildlichen Spolien‘ – also gemalte antike Architekturen wie das Pantheon oder die Triumphsäulen – Gebäude *all’antica* und schließlich den eigenen und fremden Habitus. An sehr wenigen Details kann vermutet werden, dass Apollonio auch direkt antike Bildmotive in seine Illuminationen einbindet. Als solche könnten die Aktdarstellungen der Göttinnen, Winde, Ringer und Fischer betrachtet werden (61<sup>v</sup>, 62, 96<sup>v</sup>, 66<sup>v</sup>; Abb. 117) sowie die häufige Verwendung von Figuren im Kontrapost. Bemerkenswert ist zudem der als *Dornauszieher* gegebene Verwundete im Kampf um Troja und eine mögliche Allusion an den *guten Hirten* (84<sup>v</sup>, 73<sup>r</sup>).<sup>883</sup>

Ähnliche Figuren erscheinen in der Pariser Handschrift wesentlich häufiger, so dass hier auf ein Antikenstudium zum Beispiel an Sarkophagen geschlossen werden kann (132<sup>r</sup>, Abb. 142). Durch dieses Vorgehen und auch den zeichnerischen Duktus von Giraldis Miniaturen sind diese oft als von Pisanello inspiriert betrachtet worden.<sup>884</sup> Dessen Bedeutung für Ferrara ist bekannt, dennoch handelt es sich eher um eine allgemeine Herangehensweise im Quattrocento. Es ist der Versuch aus den bildlichen Repräsentationen der Antike deren Lebenswelt zu rekonstruieren. Prominente Vertreter für dieses Vorgehen sind Andrea Mantegna und Filarete. Im Grunde konkurriert diese Formsprache mit der Repräsentation des byzantinischen Habitus. Doch dies scheint die beiden Miniaturisten nicht zu stören, die ihre Protagonisten meist in reduziertem byzantinischen Habitus geben, während die Staffage aus nackten antikisch aufgefassten Figuren besteht. Sehr häufig sind tunikaähnliche Gewänder, während die Rüstungen sowohl antikisierend als auch zeitgenössisch dargestellt werden.

Der signifikanteste Unterschied von Giraldis Miniaturen zum riccardianischen Vergil ist jedoch der Malstil. Die zart kolorierten Zeichnungen bilden bereits innerhalb der Handschrift einen Kontrast zu den belebten Initialen und Ornamenten Giorgio d’Alemagnas und selbst im Œuvre Giraldis stechen sie hervor. Der Stil ist der ferraresischen Buchmalerei fremd und es ist zu vermuten, dass er bewusst von deren Konventionen abweicht und als antik aufgefasst wurde. Es lässt sich jedoch kein direktes Vergleichsbeispiel aus der römischen Buchmalerei anführen.<sup>885</sup>

In beiden Handschriften bemühten sich die Illuminatoren, die antike Architektur zu rekonstruieren. Apollonio geht dabei eher modellhaft vor, indem er antike Monumente

---

<sup>882</sup> Vgl. IV.3.1.3 Eklektische Antikensuggestion im MS. Ricc 492.

<sup>883</sup> VERGILIUS 2004.

<sup>884</sup> BUZZONI/NATALE 2007, S. 322. Vgl. auch BARBIERI 2003.

<sup>885</sup> Dennoch ist beispielsweise die Eingangsillustration zur ersten Ekloge des *Vergilius Romanus* rahmenlos, orientiert sich ebenso bedingt an der Textspalte und nutzt auch die Papierfarbe als Hintergrund (Vat. lat. 3867, f. 1<sup>r</sup>; abg. bei WRIGHT 2001, S. 15). Vgl. zu antiken Aeneis-Illustrationen auch GEYER 1989.

und Palazzi *all'antica* einfügt. Giraldis Gebäude, die im Gegensatz zu den intakten Stadtorganismen des Florentiners etwas Statuarisches und Kulissenhaftes an sich haben, sind aus einem vermeintlich antiken Formenverständnis konstruiert. Einzelne Bauelemente wie Gesimse, Kapitelle, Architrave und Säulen können überzeugen, ganze Gebäude(-komplexe) wirken jedoch fast immer unproportioniert und statisch zusammengesetzt (83<sup>v</sup>; Abb. 143). Eine Fehlinterpretation zeigt sich an den Eingangsbereichen insbesondere von Tempeln sowie teilweise von Palastarchitektur (83<sup>v</sup>, 78<sup>f</sup>; Abb. 143, 144). Offenbar aus theoretischer Kenntnis von Anten als wichtigen architektonischen Bestandteil setzt Giraldi vor den Eingang diesen flankierende Wände.<sup>886</sup> Diese Pseudo-Anten können durch Öffnungen mit Rundbögen durchbrochen und zweizonig sein. Ihre geradezu zwanghafte Verwendung zeigt ein etwas unbeholfenes Bemühen um Authentizität.

An anderer Stelle schafft es Giraldi hingegen, seine Kulissenarchitektur zur Steigerung der Spannung innerhalb der Komposition und Handlung einzusetzen. Dafür bietet der *Tod des Priamos* ein eindrückliches Beispiel (80<sup>v</sup>, Abb. 145). Auch hier zeigt der Vergleich mit derselben Szene im riccardianischen Vergil (86<sup>v</sup>, Abb. 121), wie breit das Spektrum an Ausdrucksmöglichkeiten in der Buchmalerei des Quattrocento war. Giraldi lässt einzelne Szenen mit minimalen Mitteln monumental werden, Apollonio erzeugt eine vielfigurige ins Ornamentale gehende Komposition.

### 3.2.2 Dekorumfragen. Darstellungen zu Didos Aufbruch zur Jagd

Die sehr unterschiedliche Herangehensweise von Guglielmo Giraldi und Apollonio di Giovanni bei der Visualisierung klassischer Themen wirft die Frage nach den Vorgaben durch die Kunsttheorie des frühen Quattrocentos auf. Leon Battista Alberti, dessen Präsenz in Ferrara und Florenz gleich virulent ist, ohne dass seine Wirkung auf die

---

<sup>886</sup> Vitruv erwähnt im 1. Kap. des dritten Buchs seiner *Baukunst* zwei Antentempel (*in antis*, Prostylos), die jedoch jeweils eine Säulenstellung dazwischen aufweisen. Das Missverständnis könnte darin begründet sein, dass Giraldi das Säulenpaar *in antis* zurückgesetzt und für sich mit Giebel versehen hat. VITRUV 1987, S. 119.



Malerei in der Mitte des 15. Jahrhunderts konkret bestimmbar wäre,<sup>887</sup> stellt bekanntlich die entscheidende Instanz für diesen Zeitraum dar.

Durch die Selbstverständlichkeit, mit der Alberti mit dem antiken Gedankengut operierte, bereitete er nicht nur die Emanzipation des bildenden Künstlers vom Handwerk vor,<sup>888</sup> sondern schulte und forderte das humanistische Wissen der Maler. Schon im abstrakt geometrischen Auftakt von *Della pittura* führt er die Leser wortwörtlich in antike Verhältnisse zurück, indem er anhand von Euander, Hercules und Antaeus die Symmetrie menschlicher Proportionen erklärt.<sup>889</sup> Er wirbt förmlich für die klassischen Stoffe. Künstler, die diesem Aufruf in der Jahrhundertmitte maßgeblich folgten beziehungsweise sich unabhängig davon diesen Sujets zuwendeten, waren die Buch- und Cassonemaler.

Daher liegt der Vergleich der Vergilverse mit Albertis Malereitraktat und der malerischen Umsetzung der Aeneis durch Apollonio und Giraldi nahe. Als Szene bietet sich dafür *Didos Aufbruch zur Jagd* an:

„ [...], ostroque insignis et auro  
stat sonipes ac frena ferox spumantia mandit.  
tandem progreditur magna stipante caterva  
Sidoniam picto chlamydem circumdata limbo;  
cui pharetra ex auro, crines nodantur in aurum,

---

<sup>887</sup> Die Bedeutung Leon Battista Albertis für die florentinische aber auch die ferraresische Kunst ist ausgiebig erforscht. Es sei nur erinnert, dass er *Della Pittura* Filippo Brunelleschi widmete und dabei den florentinischen Kontext seines Traktats hervorhob, während er seine kurzen *Elementi di Pittura* Meliaduse d'Este zudachte – eine von mehreren Widmungen an Mitglieder des ferraresischen Hofes. In Kunstwerken des Quattrocento und insbesondere der beiden hier besprochenen Zentren wurden Alberti und seine Methoden von der Forschung identifiziert. Daneben ist auch seine ganz explizite Rolle als Sachverständiger der Este dokumentiert und sein Aufenthalt an beiden Konzilsorten während der Verhandlungen nahezu gesichert, da er sich während des Pontifikats Eugens IV. immer wieder in dessen Gefolge aufhielt. Bei Gasparino Barzizza wird er auch genügend Griechisch gelernt haben, um sich mit den Fremden zu verständigen. Grundsätzlich ist Alberti mehr als Autor und Berater von Künstlern relevant, doch er ist auch wichtig als Vermittler zwischen den Milieus, aus denen die oben beschriebenen Motivationen zur Repräsentation des byzantinischen Habitus resultierten: der Achse Ferrara-Florenz-Rom, also den Künstlern, den Frühhumanisten, dem ferraresischen Hof, der Florentiner Oberschicht und der Kurie. Der ehemalige Exilant wird posthum ins medicäische Florenz aufgenommen, indem ihn Angelo Poliziano und Cristoforo Landino zu ihrem Kreis zählen; siehe ALBERTI 2000, S. 17. Lit. zu Alberti findet sich in gen. Editionen und bei GRAFTON 2002.

<sup>888</sup> Dies zeigt sich besonders im Vergleich mit dem Traktat *libro dell'arte* von CENNINI 1970, in dem keine antiken Beispiele vorkommen und der Schwerpunkt auf den handwerklichen Verfahrensweisen liegt.

<sup>889</sup> Alberti betreibt nicht nur bloßes *name-dropping* oder zählt Attribute oder ikonographische Besonderheiten auf, er sieht die Biographien und Mythen, die mit den von ihm herangezogenen Gestalten verbunden sind.

aurea purpuream subnectit fibula vestem.“<sup>890</sup>

Leon Battista Alberti verwendet die Szene in *De Pictura*, um den maßlosen Gebrauch von Gold in der Malerei zu kritisieren:

„Quin et si eam velim Didonem Virgili expingere, cui pharetra ex auro, in aurumque crines nodabantur, aurea cui fibula vestem subnectebat, aureisque frenis vehebatur dehinc omnia splendebant auro, eam tamen aureorum radiorum copiam, quae undique oculos visentium perstringat, potius coloribus imitari enitar quam auro.“<sup>891</sup>

Gegenüber der kunstvollen, konjunktivischen Satzkonstruktion, in der Alberti anzeigt, wie er es denn machen würde, wenn er sich diesem Thema stellen müsste, setzt er im italienischen Traktat ein stärkeres Geschmacksurteil und einen deutlicheren Appell:

„[...] non però ivi vorrei punto adoperassi oro, però che nei colori imitando i razzi dell'oro sta più ammirazione e lode all'artefice.“<sup>892</sup>

Der Trend zur Rücknahme des Goldes zugunsten von naturalistischer Nachbildung bestand zum Zeitpunkt der Niederschrift ohnehin. Apollonio di Giovanni schildert die Szene auf dem Hannoveraner Cassone dennoch durch ausgiebige Blattgoldauflage. Er nutzt den für ihn ungewöhnlich großen Innenraum, um an dessen rechter Schnittfläche die Schwellensituation zu schildern, vor der die Jäger und das Pferd auf die heraustretende Königin warten (Abb. 102, 146). Durch die kontinuierende Erzählung wendet sich jedoch schon ein Großteil der Jäger von Dido ab und dem dynamischen Jagdstück zu. Ihre Kleidung und das aufwendige Gastmahl brechen nicht nur doppelt die Vorgaben aus Albertis Malereitraktat, sie korrespondieren auch mit der Auffassung der Kommentarliteratur, die in Vergils Dido eine Personifikation der *luxuria* sehen.<sup>893</sup>

---

<sup>890</sup> (IV, 134–139): „[...] Von Gold umstrahlt und von Purpur Stehet der Renner und kaut wutschnaubend die schäumenden Zügel Endlich tritt sie hervor, umdrängt von großem Geleite, In den sidonischen Mantel gehüllt mit gestickter Verbrämung. Golden ihr Köcher; ihr Haar mit Gold in Knoten gebunden. Auch ihr purpurnes Kleid ist geschürzt mit goldener Spange.“

<sup>891</sup> Nach ALBERTI 2000, S. 290 (II, 49); ebd., S. 291: „Ja, sogar wenn ich Dido malen wollte, wie Vergil sie in der berühmten Szene schildert: sie, ‚deren Köcher aus Gold, deren Haare in Gold geknotet waren, der eine goldene Spange das Gewand zusammenhielt‘, die mit goldenen Zügeln einherrscht und um die schließlich alles von Gold glänzte – wenn ich sie so malen wollte, würde ich mich trotzdem bemühen, eine solche Fülle goldener Strahlen, welche von allen Seiten die Augen des Betrachters blendet, eher mit Farben nachzubilden als mit Gold.“

<sup>892</sup> ALBERTI 2002, S. 148.

<sup>893</sup> ALBERTI 2002, S. 266f., schlägt vor, dass nur neun bis zehn Figuren eine *historia* darstellen sollten, und erinnert an Varros Regel, zu einem Gastmahl nur neun Personen zu laden. Wie oben erwähnt kritisiert John of Salisbury das verschwenderische Gastmahl der Dido unter *luxuria et libidine*; WLOSOK 1992, S. 413.

Giraldi, der sich ganz auf die Szene konzentrieren kann, wählt ebenfalls den Augenblick, in dem Dido links aus ihrem Palast hinaustritt (Abb. 147). Doch die Kleidung der Figuren und das Geschirr der Pferde ist nüchtern und fast farblos dargestellt. Dies folgt nicht zwangsläufig der von Alberti vertretenen Maxime des Verzichts auf Blattgold, da dieser ja nur auf das Gold als Material verzichten wollte und nicht auf dasselbe als (nachgebildeten) Farbton. Giraldis Illumination der Szene führt hingegen wiederum eine zeichnerische Zurückgenommenheit vor, die möglicherweise bewusst hinter der Strahlkraft der Verse zurückbleiben möchte. Die höfische Pracht des Ambientes wird nicht über den Habitus der Akteure, sondern den Bauschmuck insbesondere durch die Andeutung von Marmormaserung und farbigen Kapitellen und Säulen repräsentiert. Unter dem Dreiecksgiebel und zwischen den porphyrfarbenen Säulen ausgezeichnet und vor die Jagdgesellschaft gesetzt, wird Aeneas als Protagonist besonders hervorgehoben. Das Profilbild zu Pferde ruft noch einmal den jagenden Kaiser mit Skiadion von Pisanellos Medaille auf (Abb. 7), doch die Vorlage ist pointiert in das Liebesdrama eingeflochten, indem Aeneas den Blick auf die sich abwendende Dido heftet und selbst von Achates beobachtet wird.

In beiden Darstellungen wird der byzantinische Habitus verwendet. Bei Giraldi dient er zur Charakterisierung der Epoche und der Herkunft der Akteure aus dem Orient, sowie zur Identifizierung der Hauptfiguren Aeneas und Achates. Bei Apollonio sind sie offensichtlich auch in den von Alberti angesprochenen Luxusdiskurs eingebunden. Die auffälligen goldenen Skiadia der beiden Protagonisten sind synonyme Zugaben zu Vergils Beschreibung der Prachtentfaltung der Jagdgesellschaft. Wie oben bereits angesprochen handelt es sich nicht um einen durch und durch fremden Hof, sondern um eine strenggenommen sittenwidrige Verfeinerung und Übersteigerung der eigenen Lebensart.

Das Cassone wird somit nicht nur durch Materialität und Kunstfertigkeit zum Luxus- und Repräsentationsobjekt, sondern auch durch den Habitus der im Bild agierenden Figuren. Festkultur und Jagd bilden darin wichtige Bestandteile und drängen damit die inhaltlichen Elemente des Epos zurück. Die *luxuria* der Dido bietet die Möglichkeit, auf vermeintlich moralisierende Weise Pracht zu entfalten. Giraldi hingegen konzentriert sich ganz auf die Erzählung. Insgesamt stimmt er mit den Auffassungen Albertis besser überein, während in Apollonios Darstellung der Dido und dem ebenso konträr zu *De pictura* gegebenem *Opfer der Iphigenie* eine Gegenposition vermutet werden kann.<sup>894</sup> Beide Szenen lassen sich jedoch als subjektive Ausgestaltung der Charaktere verstehen. Die Griechen folgen dem von Alberti beschriebenen Affekt der Trauer nicht, da sie von Apollonio als kaltblütige Barbaren imaginiert werden. Die Pracht der Dido folgt den Beschreibungen Vergils und dessen mittelalterlicher Kommentierung. Somit sind die kunsttheoretischen Positionen von Apollonio di Giovanni schwerlich aus der Bilderzählung zu ergründen.

---

<sup>894</sup> Vgl. Anm. 812.

#### ***4. Fazit zu Bilderzählungen des Fremden in Cassone und Buchmalerei***

Die exemplarische Untersuchung von Buch- und Cassonemalerei des 15. Jahrhunderts hat deren Potential als Erzählmedien unterstreichen können. Während Apollonio sehr dicht erzählt, konzentriert sich Guglielmo Giraldi auf Höhepunkte der Handlung, die er teils spannungsvoll inszeniert, sowie auf visuell attraktive und bekannte Episoden. Auch die Cassoni haben gegenüber dem Ms. Ricc 492 weniger den Anspruch einer umfassenden Visualisierung der Textgrundlage, dennoch ist ihre narrative Komplexität nicht zu unterschätzen.

Die Miniaturen des riccardianischen Vergil bilden einen Subtext zu den Versen des Epos. Sie stellen eine ambitionierte Bilderzählung dar, die sich geradezu als Alternative zum Text anbietet und eigene Erzählstränge und -zusammenhänge entwickelt. Eine weitläufige Analyse der Einfälle Apollonios war nötig, um seine elaborierte Gegenüberstellung von Griechen und Trojanern nachvollziehen zu können. Für sein Œuvre ergibt sich keine Semantik für den byzantinischen Habitus *per se*. Die Fremdenikonographie wird durch die jeweilige Bilderzählung und Vorgaben der Textgrundlage und des Auftraggebers eingerichtet.

Die fremden Figuren bilden auf Buch- und Cassonemalerei ein wichtiges Mittel, um den Chronotopos zu organisieren. Sie werden eingesetzt, um die Handelnden untereinander zu differenzieren und darüber hinaus räumliche und zeitliche Distanz zum Betrachter zu schaffen. Als Teil einer eklektischen Antikensuggestion nehmen die Figuren im orientalischen Habitus eine Stellvertreterrolle für antikes Personal ein. Es lässt sich schwer entscheiden, ob und wie lange diese Repräsentation glaubhaft als proto-anthropologische Kontinuitätsthese vertreten wurde und ab wann es sich um eingeführte Motive handelte, deren Fortbestehen eher durch ihre Verständlichkeit und Attraktivität gegeben war. Dass Vespasiano da Bisticci jedoch noch gegen Ende des Jahrhunderts die Kontinuitätsthese vertrat, deutet daraufhin, dass im Untersuchungszeitraum die Motivwahl durchaus als legitime Antikenrekonstruktion beziehungsweise hinreichende Antikensuggestion galt.

Apollonio di Giovanni und Guglielmo Giraldi versuchen daneben, über verschiedene andere Ansätze Antikentreue beziehungsweise deren Suggestion zu erreichen. Die Zuschreibung Apollonios zur ‚internationalen Gotik‘, deren Stilbegriff gerade durch die Polarisierung zum ‚Renaissance-Stil‘ ohnehin problematisch erscheint, bleibt für den Cassonemaler ganz oberflächlich und würde seine Auseinandersetzung mit den klassischen Stoffen ausblenden. Dennoch liegt etwas dieser äußerlichen Charakteristika, die Apollonio unter anderem mit den Tafeln Gentile da Fabrianos verbindet, in seinen Werken, während Guglielmo Giraldi in spannungsreichem Kontrast zum ferraresischen Stil seines Co-Miniaturisten eine ganz eigene Bildsprache entwickelt. Apollonio und Guglielmo versuchen beide, Antike im Bild darzustellen, aber das Bild selbst in seiner Technik und Form selbst antik wirken zu lassen, darum bemüht sich offenbar nur Guglielmo.

Bei Guglielmo Giraldi und in den Cassoni sind die Fremdengruppen nur in Ausnahmen genauer voneinander differenziert und gegenübergestellt. Bei Guglielmo tragen die Trojaner Versatzstücke des byzantinischen Habitus, was dessen Dekontextualisierung und bloße Verweisfunktion auf Antike noch einmal belegt. Nur im riccardianischen Vergil werden die Griechen deutlich gegenüber dem anderen Personal abgegrenzt. Diese genaue Unterscheidung der Fremden lässt sich durch Apollonios Bemühen, seine Miniaturen lesbar zu machen, erklären. Sie kann jedoch auch die Griechen stigmatisieren und die in der Aeneis angelegten Stereotype aktualisieren. Die nach dem Fall von Konstantinopel populäre Fiktion, dass die Türken Trojaner seien und für Troja Rache nähmen, könnte sich in den Miniaturen reflektieren. Allerdings können die Kontrahenten auch einen Stellvertreterkampf ausfechten für florentinische Parteien, die durch sie repräsentiert werden.

## **Zusammenfassung. Fremdenkonjunkturen in den Bildern**

Die Griechen stehen im 15. Jahrhundert und besonders im hier bearbeiteten Zeitraum wortwörtlich im Fokus. Ihre Präsenz während des Unionskonzils 1438/39 hat sie ins kollektive Bildgedächtnis eingeprägt. Mit diesem Motivfundus wird nicht nur das Ereignis nachhaltig memoriert, sondern darüber hinaus eine Vielzahl an Ikonographien ausgestattet, in denen die Figur des Fremden benötigt oder zur Unterstreichung der Bildaussagen herangezogen wird. Ein besonderes Feld bildet die Verwendung des byzantinischen Habitus als Repräsentation von antiken Gestalten. Durch diese Stellvertretung wird ein Geschichtsverständnis deutlich, das weiterhin von langen Kontinuitäten ausgeht, die eigene Identität mit der Antike jedoch aufgibt.<sup>895</sup> Davon geben die Epenillustrationen auf Cassoni und in der Buchmalerei einen mehrfach gebrochenen Reflex. Es kommt dabei weniger auf die Wiedergabe einer spezifischen Tracht an, sondern auf die Konstruktion einer Bildidentität über ein Repertoire an ausgewählten Markierungen.

Eine Konzilsikonographie, wie sie in zahlreichen Arbeiten zu belegen versucht wurde, hat sich nur für die unmittelbare päpstliche Propaganda des Ereignisses auf der goldenen Schaumünze und an Filaretos Bronzetür von Alt-St. Peter nachweisen lassen. Die Medaille Pisanellos und offenbar auch ihre französischen Vorläuferinnen mit Porträts Konstantins und Heraklios werben für einen Kreuzzug gegen die Türken und scheinen von den oströmischen Kaisern selbst oder in enger Kooperation mit diesen in Auftrag gegeben worden sein. Die Kombination westlicher Bildkonventionen mit byzantinischen Textformularen stellt für die Medaillen ein interessantes Moment von Kulturtransfer dar. Werden zu diesen auch die Arbeiten, die durch Bessarion initiiert wurden, hinzugenommen, zeichnet sich ein unerwartet großer Teil an byzantinischer Selbstrepräsentation ab. Die Auftraggebersituation und -intention ist jedoch mangels Quellen schwer zu bestimmen.

In Ferrara und noch deutlicher in Florenz scheint der byzantinische Habitus eine frühe Orientmode auszulösen, die offenbar nicht nur in den visuellen Repräsentationen<sup>896</sup> exotische Pracht entfaltet, sondern vielfältig wirkt. Die Übernahmen geschehen jedoch nicht aus bloßem Gefallen an griechischer Kleidung, sondern sind auch symbolische Aneignung von byzantinischen Repräsentationsmodi. Die bildliche Auseinandersetzung

---

<sup>895</sup> Oder nach PANOFKY 2001, S. 116: „Der von der Renaissance geschaffene ‚Abstand‘ beraubte die Antike ihrer Wirklichkeit. Die antike Welt hörte auf, sowohl Besitz wie Bedrohung zu sein. Stattdessen wurde sie Gegenstand leidenschaftlicher Sehnsucht, [...]. Die antike Vergangenheit wurde zum erstenmal als eine von der Gegenwart abgeschnittene Totalität und deshalb als ein ersehntes Ideal angesehen [...].“ Diese Sehnsucht nach der anderen, fremden Epoche erscheint der Sehnsucht nach der (räumlichen) Fremde durchaus verwandt. Dies mag die Verbindung zu byzantinisch-antiken Bildfiguren befördert haben.

<sup>896</sup> Zu denen neben den Kunstwerken auch die Mysterien- und Fastnachtsspiele gezählt werden können sowie die höfische Festkultur.

mit dem Habitus wird durch die Annahme, dass die Byzantiner (äußerlich) in einer größeren Kontinuität zur Antike standen, noch verstärkt. Damit konnten die Künstler leicht und eindrucksvoll eine Antike suggerieren, die der Erwartungshaltung der Auftraggeber gerecht wurde und gleichsam der dem Altertum nun zugestandenem Alterität Rechnung trug. Die lange Zeitspanne, die diese Konstruktion, gegen ‚besseres‘ antiquarisches Wissen, aufrechterhalten wurde, deutet auf den Erfolg der Motive bei den Rezipienten hin.

Die relative Offenheit der ikonographischen Rollen im Bezug auf die äußere Gestalt besonders antiker und heilsgeschichtlicher Stoffe lässt diese wechselnden Besetzungen durch fremde Figuren zu. Anders ausgedrückt sind die Rollen wie Variablen, in die stetig andere Figuren eingesetzt werden, die in die Richtung einer Fremdengruppe und gleichsam über diese hinaus weisen, um sich beispielsweise der Antike weiter anzunähern. Gegen diese wechselnden Konjunkturen der Fremden in den antiken und heilsgeschichtlichen Themen, die immer auch eine Aktualisierung und ein Abarbeiten an den im gegenwärtigen Diskurs besonders relevanten Fremden illustrieren, halfen nur archäologische oder ethnologische Erkenntnisse, die ein anderes Antikenbild zeichnen konnten, so etwa die zahlreichen Grabungsfunde zu Beginn des 16. Jahrhunderts sowie Quellenfunde der immer systematischer arbeitenden Antiquare.<sup>897</sup> Mit diesen neuen Informationen wurden die Platzhalter ersetzt und die Fiktion, dass es Kontinuitäten geben kann, die einen Habitus über Jahrtausende konservieren, wurde immer weiter aufgegeben.

Innerhalb des Untersuchungszeitraums 1438–1472 wird die Konstanz des griechischen Habitus in der italienischen Kunst jedoch sowohl programmatisch als auch pragmatisch angenommen. Es geht dabei um Identität im strengen Sinne. Somit muss Piero della Francescas Konstantin bei der *Schlacht an der Milvischen Brücke* nicht als Kryptoporträt von Johannes VIII. gelesen werden, sondern als das ewige Bild des byzantinischen Kaisers, wie es den Zeitgenossen durch Johannes VIII. entgegentrat. Die Kontinuitätsthese sollte nicht als Kuriosum eines populären Frühhumanismus abgetan werden, denn obwohl die eingesetzten Figuren an der antiken Wirklichkeit vorbeigingen, stellten sie doch die Alterität der Antike zum eigenen Umfeld deutlich heraus. Die im Spätmittelalter immer nachdrücklicher formulierte Ferne zur Antike wird hier augenfällig zur Fremdheit. Auf diesen Befund reagiert die Frührenaissance zweifach. Einerseits wird versucht, sich dieser Referenzgröße wieder anzunähern und damit den Abstand zu überwinden. Andererseits wird die Antike als fremd hingenommen und ihre Differenz herausgearbeitet.<sup>898</sup> Diese bildliche Ablösung der eigenen Identität von der Geschichte ist mit dem Ausbilden wissenschaftlicher Distanz vergleichbar und möglicherweise sogar wechselseitig verbunden.

---

<sup>897</sup> Siehe u.a. PACI 1998; HERKLOTZ 1999; GÁLDY 2009.

<sup>898</sup> Wiederum PANOFKY 2001, S. 116.

Doch auch die verfremdete Antike bleibt in den Diskursen des Quattrocento gefangen. Spätestens ab dem Zeitpunkt, wo osmanische und italienische Figuren mit dem byzantinischen Bildpersonal interagieren, ergibt sich in den Bildern die von Humanisten stets angestrebte Möglichkeit, gegenwärtige Politik mit Antike zu verschränken. Die Vorzeit wird durch das geschickte Einsetzen von eigenen und fremden Gestalten in die visuellen Repräsentationen der Antike ausgedeutet. Die Positionen im dichotomisch zugespitzten Konflikt zwischen Orient und Okzident sind dabei leicht zu markieren, indem die Janitscharenmütze entweder dem Trojaner oder dem Griechen aufgesetzt wird. Doch nicht jedes Bild erscheint derart politisch. Exotismus findet sich auch als künstlerisches Stilmittel, wenn die Freiheit in der Darstellung des Fremden gegenüber den eigenen Konventionen ausgeschöpft wird. So unterliegen sie keinen Kleiderordnungen und Luxusgesetzen, was den Malern ermöglicht eine vestimentäre Pracht zu entfalten, wie sie in den Straßen von Florenz sanktioniert worden wäre. Die Stereotype gegenüber den Fremden unterstellen ihnen eine geringere Affektregulierung, was zu effektvollen Bewegungen und Emotionen im Bild führen kann. Als Fremdengruppe dürfen sie gesellschaftliche Tabus verletzen, weil sie keine Repräsentanten der italienischen Gesellschaften sind, und bilden somit eine Art bildliche Gegengesellschaft aus.<sup>899</sup> Schon dies führt sie in die Nähe des karnevalesken und burlesken. Die fremden Figuren ermöglichen dem Künstler den Repräsentationen eine besondere Spannung zu geben, nicht zuletzt durch Alltagsferne und Exotik.

Ein Nebenbefund dieser Untersuchung ist, dass diese bildlichen Freiheiten dem byzantinischen Migranten in der sozialen Wirklichkeit hingegen in keiner Weise zukommen. Er muss alles daran setzen, um sich von seinen Landsleuten abzuheben, damit er als eine Ausnahme gelten kann, auf die das Archiv an negativen Zuschreibungen nicht zutrifft.

Doch auch die byzantinischen Bildfiguren sind an Konventionen gebunden, die möglicherweise stärker sind als bei späteren Konjunkturen wie beispielsweise Darstellungen von Südseebewohnern. Den Griechen gegenüber gibt es ein jahrtausendaltes Repertoire an Vorurteilen und Wissen. Gerade der anachronistische Blick auf die Byzantiner, also in ihnen stets auch ihre Vorfahren sehen zu wollen, hat die Kontinuitätsthese des unveränderten griechischen Habitus aufkommen lassen können. Die einfache Formel ‚Grieche gleich Grieche‘, durch die Stereotype funktionieren, hat in diesem Fall allerdings einen Kernbestand an Kunstwerken der Frührenaissance zu einem außergewöhnlichen Personal kommen lassen.

Die Einführung des byzantinischen Habitus in der Quattrocentokunst hat dieser eine weitere Differenzierung hinzugefügt. Als Stilmittel einer eloquenten Bilderzählung

---

<sup>899</sup> Hierin weist der Ansatz von CAMPBELL [et al.] 2009, S. 42, dass sie quasi Anti-Exempla sind, in die richtige Richtung. Allerdings gibt es meiner Ansicht nach keine Dichotomie zwischen vestimentär codierten guten und schlechten Vorbildern, sondern nur die zwanglos unterhaltende Rezeption des Fremden.



werden die orientalischen Figuren gerade von Künstlern wie Apollonio di Giovanni und Guglielmo Giraldi virtuos eingesetzt, während sie auf andere künstlerische Errungenschaften des 15. Jahrhunderts weniger Wert legen. Dies zeigt einmal mehr, dass korrekte Perspektive, veristische Porträtzüge und protoarchäologisches Antikenverständnis nicht die einzigen Qualitäten sind, an denen ein Künstler des Quattrocento bewertet wurde und heute beurteilt werden sollte.

Als künstlerische Konstruktion aus verschiedenen Merkmalen und Labeln ist der byzantinische Habitus kaum geeignet, Aufschlüsse für die Kostümgeschichte zu liefern. Umso mehr kann seine variiierende Verwendung Auskünfte über die Kunst selbst im Bezug auf Zuschreibungsprobleme, Auffassung von Dekorum und Semantiken geben sowie letztlich über die Vorstellungen gegenüber dem Fremden in den italienischen Gesellschaften. Das Corpus der Bilder mit byzantinischem Habitus konnte unter Berücksichtigung der unterschiedlichen Funktionszusammenhänge und Gattungen vergrößert werden. Dabei wurden die Stimmen der Humanisten als Subtext stärker mit einbezogen, da ihr ‚Griechenbild‘ für die Konzeption der Kunstwerke und für den Fremdheitsdiskurs an und für sich von großer Bedeutung war.

Die textlichen Repräsentationen überliefern äußerst negative Stereotype, die auch in der Hochstimmung der Kirchenunion nicht verschwinden und letztlich durch dessen Aufhebung triumphierend zurückkehren. Da die Stereotype dauerhaft und meist auf einfache Formeln gebracht sind, lassen sie sich leicht identifizieren. Kurzzeitige Sympathien, Anteilnahme an der prekären Situation des Fremden und daraus resultierende Inklusionen sind hingegen viel schwerer aus Bildern und Texten nachzuweisen.

Ein Befund im Bereich der Forschungsgeschichte und Methodenkritik ergibt sich durch das Erkennen von topischen Schemata der großen Zahl an Untersuchungen, die eine Konzils- oder Unionsikonographie nachzuweisen versuchen. Auch hier scheint ein *labeling* stattzufinden: Durch die byzantinischen Hüte oder andere Merkmale angeregt, erhält das Kunstwerk seinen historischen Kontext wie ein Etikett. Geradezu mechanisch erfolgt dann die Paraphrase der historischen Begebenheiten, vorwiegend unter Bezug auf das Standardwerk von Joseph Gill und unter Herausstellung der Bedeutung des Konzils für die auftraggebende Partei. Mehrheitlich wird eine kurze oder längere Bildstrecke angelegt, die Griechen und besonders den Palaiologostyp zeigen, meist ohne die jeweiligen Bildkontexte zu berücksichtigen, was sich schon in der Reproduktion als Details erweist. Die hohe Dichte an Akteuren und Ereignissen im Umfeld des Konzils kann dann außerdem zu Identifikationen von versteckten Porträts sowie bisher unbekannten Auftraggebern und deren Intentionen führen. Bei diesem Vorgehen werden die Kontroversen innerhalb der Konzilsgeschichtsschreibung und die Komplexität des Ereignisses kaum berücksichtigt. Obwohl gerade im Fall des Florentinums nicht nur die chronikalische Überlieferung tendenziös ist, sondern auch die Forschungsmeinungen bis in die Gegenwart weit auseinander gehen. Die Bilder werden somit nicht nur mit dem historischen Ereignis selbst verbunden, um sie als Bildquelle fruchtbar zu machen, sondern eher mit den durch die Historiographie entstandenen Brechungen. Dies bekommt spätestens dann eine brisante Eigendynamik, wenn Bildinterpretationen beispielsweise auf die Meinung Joseph Gills zur psychischen Konstitution des Palaiologos aufgebaut werden. Dieser Transfer ist in zweifacher

Hinsicht problematisch. Zum einen übermitteln er Einschätzungen, die sich in der Kirchengeschichte mittlerweile als kaum haltbar erwiesen haben, in eine andere Disziplin. Zum anderen wird diese überkommene Auffassung der Geschichte durch die Verknüpfung mit dem Bild illustriert und erhält somit einen vermeintlichen Beleg, der sich zudem durch seine Anschaulichkeit einprägt.

Ein eindrückliches Beispiel dafür ist der *Zug der drei Könige* von Benozzo Gozzoli (Abb. 38). Trotz der prominenten Invention Ernst Gombrichs, dass in dem König nicht Johannes VIII. Palaiologos abgebildet ist, wofür auch in der vorliegenden Arbeit kaum Gründe gefunden werden konnten, wird diese Zuschreibung nach wie vor weiter tradiert. Ohne Frage sind in diesem Fresko die Medici und viele ihrer Gewährsmänner porträtiert.<sup>900</sup> Doch erlaubt dies auch die Identifikation von Fremden als historische Personen in einem ikonographischen Thema, das den Fremden als Bildfigur ohnehin vorsieht? In diesem Vorgehen liegt der Wunsch verborgen, den Akteuren, die dem Geschichtswissenschaftler über die textliche Quelle überaus präsent sind, auch ansichtig zu werden. Dieses Bedürfnis formuliert schon Plinius als Nestor der Kulturwissenschaften in seiner Naturgeschichte:

„Quin immo etiam, quae non sunt finguntur,  
pariuntque desideria non traditos vultus,  
sicut in Homero evenit.  
quo maius, ut equidem arbitror,  
nullum est felicitatis specimen  
quam semper omnes scire cupere  
qualis fuerit aliquis.“<sup>901</sup>

Die Entdeckung von historischen Persönlichkeiten als bildliche Repräsentation im Porträt oder Kryptoporträt oder auch als durch Ideen beeinflussende Instanz auf die Kunst, ist ein weitverbreitetes und leider oft zu wenig reflektiertes Forschungsphänomen. Es mag durch die hohe Bedeutung begründet sein, die dem Individuum der Frührenaissance unter anderem von Jakob Burckhardt und Ernst Cassirer zugeschrieben wurde.

---

<sup>900</sup> Die Identifizierungsversuche gehen so weit, dass BUSSAGLI 1992 im den Berg ansteigenden Zug nach Melchior die Porträts des vertriebenen Vorgängerregimes der Albizi erkennen will, S. 13. Nicht nur die Identifikation von Maso degli Albizi, Niccolò Uzzano, Palla Strozzi und Pier Caponi ist aufgrund wenig verlässlicher Vergleichsporträts abwegig, zumal die Medici diese unter keinen Umständen (auch nicht in effigie) in Florenz sehen wollten, auch ikonographisch macht die Deutung wenig Sinn, würden die Rivalen doch dadurch die Vorhut des Zuges übernehmen und wären näher am Heil.

<sup>901</sup> PLINIUS, Bd. 35, S. 18: „Aber unter diesen Männern bemerken wir selbst solche, deren Gesichtszüge uns nicht überliefert sind, wie z.B. den Homer, die wir aber doch auch in Effigie zu haben wünschen und daher mit Hilfe unserer Einbildungskraft bildlich darstellen. Und meiner Ansicht nach gibt es keinen grösseren Beweis der Glückseligkeit eines Menschen, als wenn man zu allen Zeiten wissen möchte, wie derselbe ausgesehen hat.“

Dieses allgemeine Problem verschärft sich im Bezug auf Porträts fremder Personen. Da sie exkludiert oder stets von Ausschließung bedroht sind, erscheinen sie kaum im Bild und noch seltener erreichen sie Porträtwürdigkeit. Ausnahmen sind die Markierung von Grenzen, in denen Bildformulare genau aufzeigen, wer eingeschlossen und wer ausgeschlossen ist. Ein Beispiel dafür ist der oben besprochene Holzschnitt zum *Monte di pietá*, der die Griechen mit einbezog (Abb. 98). Bei diesen Repräsentationen geht es jedoch eher um Teilnahme und Ausschluss ganzer Gruppen. In seltenen Fällen sind fremde Individuen derart prominent, dass auch bei den Zeitgenossen ein Bedürfnis besteht, ihrer ansichtig zu werden. Wenn jedoch Persönlichkeiten wie Tamerlan oder Mehmet der Eroberer im Bildnis erscheinen, ist deren konstruierter Charakter in den meisten Fällen leicht zu durchschauen. Dagegen ist hier versucht worden, durch die Bildanalyse der habituellen Details quer zur Historie liegende Aussagen zu treffen. Statt auf der Person lag die Konzentration auf der Figur und ihrer Funktion in den verschiedenen Sujets. Die teilweise nur knappen Fallstudien, die der breiten Expansion des byzantinischen Habitus in die Ikonographien gefolgt sind, sollen ihrerseits der Diskussion über die Fremden im Bild neue Richtungen aufzeigen.

Die Fremdenkonjunkturen in der Kunst sind vielfältig: Sarazenen versuchen während des Pfingstwunders in das Refugium der Urgemeinde einzudringen. Ein assimiliert wirkender Jude lässt sich ein verpfändetes Kleidungsstück mit einer Hostie auszahlen. Türken retten in Begleitung von Nonnen die Penaten aus Troja. Ein Tartar lost mit um das Gewand Christi. Zigeuner sind Teil des erwählten Volks beim Exodus. Ein Fremder, namentlich ein *peregrinus* kehrt, nachdem er seine byzantinischen Gefährten verloren hat, zurück und wird nur von seiner Amme an seiner Narbe erkannt.<sup>902</sup> Der Einsatz von fremdem Habitus in der Kunst ist ein komplexer Repräsentationsvorgang, der von politischen und sozialen Situationen wie von künstlerischen Erwägungen bestimmt wird. Die Figuren können in den Bildern eine Eigendynamik entwickeln und eigene Semantiken ausbilden. Der byzantinische Habitus bildet in diesen verschiedenen bildlichen Konjunkturen des Fremden eine bedeutende Phase. Andere Fremdengruppen, wie Sarazenen, Mongolen, Osmanen, Juden und Zigeuner inspirieren vor und nach den Griechen den Habitus des Bildpersonals insbesondere von Fremdenikonographie.<sup>903</sup> Für deren Untersuchung mag hier ein Ansatz formuliert worden sein.

Dabei muss der Fremde im Bild zunächst als Figur erkannt werden und seine Rolle in der Bilderzählung bestimmt werden. Erst danach kann den Verknüpfungen mit der historischen Wirklichkeit nachgegangen werden. In dieser Untersuchung ging es darum, diese Komplexität zwischen Figur und Person, Eigenem und Fremdem,

---

<sup>902</sup> Gemeint ist die S-Initiale (Abb. 91), Paolo Uccellos Predella mit der *Hostienschändung*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche; *Kreuzigung*, Subiaco, Monastero di San Benedetto, Oberkirche; für die Zigeuner z.B. Lucas van Leyden, *Der Tanz um das Goldene Kalb*, Amsterdam, Rijksmuseum; Ricc 492.

<sup>903</sup> SCHMIEDER 1994; HIGGS STRICKLAND 2003; CAMPBELL/CHONG 2005; BELL/SUCKOW 2008; ILG 2008; KATZ 2008.

Gegenwart und Antike auszuloten und ein Instrumentarium zu schaffen, mit dem sich fremder Habitus im Bild analysieren lässt, sowohl im Hinblick auf historische Kontexte, künstlerische Tradierung, Antikenrezeption und Bilderzählung. Es ließ sich ein klares Set an Merkmalen und visualisierten Labeln herausarbeiten, mit denen der Künstler die Fremden identifizierbar machen konnte. Mit Hilfe des daraus entstandenen Katalogs von Habitusmarkern und ihren individuellen Variationen lassen sich Zuschreibungsprobleme klären. So mussten die Büste des Palaiologos (Abb. 16) und die Ramboux-Kopie der Aretiner Fresken (Abb. 75) aufgrund unkanonisch verwendeter Merkmale angezweifelt werden: die Büste in ihrer Datierung ins Quattrocento und die Kopie in ihrer wahrheitsgemäßen Wiedergabe von verlorenen Partien der *Schlacht an der Milvischen Brücke*.

Bezeichnend für die Konjunktur der Griechendarstellungen ist ihr prominenter Anfangspunkt durch das Konzil und die weite ikonographische Verbreitung, innerhalb eines verhältnismäßig kurzen Zeitraumes. Während sich die über Jahrhunderte tradierten Ikonographien von Osmanen oder Zigeunern immer wieder an aktuelle Vorstellungen und Wahrnehmungen anpassen, erscheint die kurze Hochkonjunktur des byzantinischen Habitus nur auf wenige Typen und Motive gegründet, die direkt auf das Ereignis rekurrieren, zu haben. Dabei treffen sich künstlerische und höfische Ideale von Invention, Dekorativität und Prachtentfaltung in diesen Bildern mit politischen und humanistischen Hypothesen von Kontinuität, *translatio* und Machtanspruch. Die fremde Bildfigur ist einerseits Platzhalter für das schwer Darstellbare und andererseits Darstellung der Grenzen des Eigenen, die den Fremden zuweilen einschließen.

## Epilog

Charakteristisch für Rätsel ist, dass sie einen nicht los lassen, bevor sie gelöst worden sind. Bis an diese Stelle war es gelungen, das enigmatische Bild Piero della Francescas, die *Geißelung Christi*, nicht mit einer weiteren Interpretation zu belegen (Abb. 2). Wenn dies nun in einem Nachsatz geschieht, soll damit ein letztes Beispiel für die Untersuchung des byzantinischen Habitus gegeben werden.

Die bisherigen Interpretationen lassen sich in zwei Grundtypen teilen, die erstaunlich kleine Gruppe der klassisch ikonographischen und die große Gruppe der kryptoidentifikatorischen. Mit Letzterer sind alle Deutungen gemeint, die Persönlichkeiten des Quattrocento in die heilsgeschichtliche Szene eingeschrieben sehen wollen.<sup>904</sup> Einige dieser Interpretationen vermuten zwei Zeitebenen: die biblische Szene im Hintergrund und ein Gespräch von Zeitgenossen im Vordergrund.<sup>905</sup> Sowohl die rechte Figur im Brokatgewand, wie der Bärtige im byzantinischen Habitus haben zu zahlreichen Identifikationen geführt.<sup>906</sup> Der blonde Jüngling erschien durch seine Barfüßigkeit und sein unbestimmtes Gewand stets problematisch für die Teilnahme an einer quattrocentesken Szene. Insgesamt entstand ein hoher Erklärungsbedarf, um die zwei Zeitebenen zu begründen, da die Gruppe im Vordergrund nicht als gängige Assistenz- oder Stifterfiguren erklärt werden konnten.

Aby Warburg und Adolfo Venturi hatten Johannes VIII. Palaiologos zunächst in den Aretiner Fresken bei der sogenannten *Schlacht an der Milvischen Brücke* identifiziert.<sup>907</sup> Dass sich aus dieser formalen Ähnlichkeit auch eine persönlich biographische Identität ergibt, wurde erst in späteren Untersuchungen vorgeschlagen. Die Bildfiguren Konstantin oder Pilatus treten in diesen Interpretationen zurück und die Frage, warum der Palaiologos diese oder jene Rolle einnimmt, steht im Vordergrund. Wer die Akteure des Quattrocento in den sogenannten Kryptoporträts erkennt, vermutet meist automatisch in ihrer bildlichen Position auch Rückschlüsse auf deren Image oder Selbstverständnis zu gewinnen. Ernst H. Gombrich hat an verschiedenen Stellen gegen die vorgeschlagenen Kryptoporträts argumentiert und die hier zusammengetragenen Befunde stützen seine Position. Seine Interpretation der *Geißelung Christi* ist dement-

---

<sup>904</sup> Zur Forschungsgeschichte REHM 2008 und Literatur in der Einleitung.

<sup>905</sup> LAVIN 1972 führt durch ihre Unterscheidung von zwei Zeitebenen die Differenz zwischen den „mid-Eastern costumes“ im Hintergrund, die „historically and geographically purposeful“ seien, und der davon differierenden Gestalt im Vordergrund selbst ein. Dadurch entgeht ihr der byzantinische Habitus dieser Figur und sie identifiziert mit Ottaviano Ubaldini della Carda den einzigen Italiener mit Bart, der am mantuanischen Hof greifbar ist (in dessen Milieu sie das Bild ansiedelt, da sie den Herrn in Brokat mit Ludovico Gonzaga identifiziert), S. 62.

<sup>906</sup> Die rechte Figur wurde u.a. als Francesco Sforza, Ludovico Gonzaga, Niccolo d'Este, Matthias Corvinus und Federico Montefeltro gedeutet. Die Identifikation von Ginzburg, darin eher einen weniger berühmten Zeitgenossen zu sehen, erweitert das Feld der Zuschreibungen ins Unendliche.

<sup>907</sup> VENTURI 1911, S. 451; WARBURG 1998, S. 251–254.

sprechend klassisch ikonographisch, indem er Judas im Vordergrund bei der versuchten Rückgabe der dreißig Silberlinge sieht.<sup>908</sup> Gerade dieses zum Erkennen der Szene so wichtige Attribut fehlt und auch die Gesprächspartner so wie der Ort des Gesprächs passen nicht recht zum biblischen Kontext der Episode. Die jüdischen Hohepriester wären von Piero älter, bärtig und orientalischer gegeben worden und auch für die Darstellung des Judas im byzantinischen Habitus lassen sich keine triftigen Gründe finden.

Daran wird bereits deutlich, dass sich das Bild nur schwer konventionell ikonographisch deuten lässt, da es im Neuen Testament anscheinend keine flankierenden Erzählungen zur Geißelung gibt, die mit den vorgegebenen Figuren kombinierbar wären. Wenn die Ergebnisse dieser Untersuchung auf die Bildfiguren angewendet werden, ergeben sich verschiedene Gruppen. Zwei Figuren sind mit einer hinreichenden Zahl an signifikanten Merkmalen im byzantinischen Habitus gegeben. Durch das Skiadion, die strenge Profilansicht und die roten Schuhe entspricht Pilatus der Ikonographie des Palaiologos. Darüber hinaus erinnert das Thronmotiv mit dem Zepter an antike Münzen und Gemmen, die Piero sicherlich vertraut waren. Doch auch die Figur im Vordergrund entspricht durch den zweigeteilten Spitzbart, die in den Nacken fallenden Locken, besonders aber durch den purpurnen Mantel mit Hängeärmeln dem Palaiologostyp.<sup>909</sup> Byzantinische Hoftradition und italienisches Griechenbild scheinen darin zu korrespondieren, dass Elemente der kaiserlichen Garderobe auch seinen Repräsentanten zugestanden werden. Ein Vertreter des römischen Kaisers mit weitreichenden Befugnissen ist der Statthalter von Judäa Pontius Pilatus und nur ihm scheinen im Rahmen des Neuen Testaments derartige Insignien zuzustehen. Diese als Pilatus identifizierbare Figur und die ähnlich aussehende im Vordergrund könnten dieselbe Person in einer kontinuierenden Erzählung sein. Pilatus erscheint in zwei Szenen, die auch räumlich klar voneinander getrennt sind, in Vorder- und Hintergrund, drinnen und draußen und durch eine elegante Registerbildung durch die Säulen.

Im Rahmen der Darstellung zur *Legende des Heiligen Kreuzes* in Arezzo verwendet Piero auch diese Erzählweise und kleidet dabei ebenfalls eine Hauptfigur, in diesem Fall die anreisende Königin von Saba, um. Im Gegensatz zu vielen seiner Kollegen, die ihre Protagonisten möglichst unverändert zeigen,<sup>910</sup> riskiert Piero die Wiedererkenn-

---

<sup>908</sup> Diese Deutung wurde kürzlich von Bernd Roeck aufgenommen und unter Heranziehung der ineinander verflochtenen Biographien von Pilatus und Judas der *Legenda aurea* vertieft; ROECK 2006.

<sup>909</sup> Der für römische Repräsentanten des frühen Kaiserreichs ungewöhnliche Bart des Pilatus kann neben seiner Notwendigkeit für den Palaiologostyp seine eigene Berechtigung haben, da Buondelmonti berichtet, den Bart des Statthalters im Kloster des Hl. Johannes von Petra in Konstantinopel unter anderen Passionsreliquien gesehen zu haben, BUONDELMONTI 2007, S. 52, Nr. 67, 37.

<sup>910</sup> Der prominente Fall ist Borso d'Este, der nicht nur im Palazzo Schifanoia über das ganze Jahr gleich gekleidet erscheint, sondern in sämtlichen Repräsentationen von der Miniatur bis zum Bronzestandbild einem kanonischen Image folgt. Zum „Lektüre-Parcours“ der Kreuzlegende in Arezzo vgl. auch MARTIN 2004, der die Komplexität der Bilderzählung anhand des wichtigsten Requisits – dem Kreuz – auffächert (S. 139–166).

barkeit, um eine mimetisch fortgeschrittenere Differenzierung zu gestalten. In ihr bestimmt der Chronotopos der Erzählung das Äußere der Figuren. Einfacher ausgedrückt: Sie sind drinnen anders gekleidet als draußen und passen ihre Gewandung offenbar auch zeremoniellen Erfordernissen an. Dies ist eine Wirklichkeit des Bildes, die Piero nur gelingen kann, wenn die Betrachter die Porträtzüge und den Zusammenhang durch den byzantinischen Habitus wiedererkennen. Insbesondere mit dem zweigeteilten Spitzbart, der in Pieros anderen Profilansichten von Griechen nicht vorkommt, scheint er sich rückversichern zu wollen.

Das zweifache Auftreten des Pilatus bindet die vordere Gruppe an die Passionsgeschichte zurück und schließt zeitgenössische Porträts aus. Der enge räumliche Bezug zum ebenfalls äußerst repräsentativ gegebenen Palast des Statthalters lässt eine räumliche und zeitliche Nähe vermuten, zumal der zweite Pilatus auf der mit dem Bodenbelag durch Marmorplatten fortgeführten Kolonnade seiner Palastfront steht und von einem risalitartigen Gebäudeteil eingefasst wird, das offenbar Porphyrt und Marmor Inkrustationen besitzt, wodurch er bedeutungsperspektivisch nochmals nobilitiert wird.<sup>911</sup> Wem begegnet dieser kaiserliche Repräsentant auf einer Augenhöhe? Die Figur gegenüber ist wiederum im Profil gegeben mit vergoldetem Brokatgewand und durchaus antiken Zügen. Die Zuschreibungen an Federico Montefeltro oder Niccolò d'Este zeigen, dass auch in dieser Figur ein mächtiger Fürst gesehen werden muss. Innerhalb der Passionsgeschichte kommt dafür nur Herodes in Frage, der durch eine großzügige Geste des Pilatus auch die Möglichkeit bekam Christus kennenzulernen. Ob Piero della Francesca für diesen Kollaborateur des Römischen Imperiums bewusst einen sehr unorientalischen und unjüdischen Typus gewählt hat, bleibt offen. Gilbert Creighton sieht allerdings in der Barhäuptigkeit ein jüdisches Merkmal.<sup>912</sup> Sie kann jedoch auch zeremoniell begründet werden, da Herodes als Herrscher von Galiläa nur Gast in Jerusalem war, das Pilatus als Statthalter von Judäa unterstand. Die Gegenüberstellung der beiden ergibt sich aus dem Lukasevangelium zunächst nur indirekt durch die lakonische Bemerkung „ab diesem Tag [an welchem Pilatus dem Herodes den Christus sandte] wurden Herodes und Pilatus Freunde, denn zuvor waren sie Feinde gewesen.“<sup>913</sup>

Damit formiert sich die Komposition nun auch in ihre narrative Reihenfolge beziehungsweise in einer engeren Textrelation. Das Bild folgt nicht der Leserichtung, sondern den fluchtenden Linien: Es beginnt mit dem Vers über die Freundschaft, dann

---

<sup>911</sup> LIGHTBOWN 1992 sieht darin das Haus des Herodes, was meiner Interpretation bereits vorgreift und sie stützt, S. 55f. Obschon auf dem besten Wege zu einer ikonographischen Deutung, entscheidet dieser sich mit der Identifizierung der Figur im blauen Brokatgewand als Francesco Sforza wieder für das kryptoidentifikatorische Muster.

<sup>912</sup> Die Barhäuptigkeit „signals his identity as a representative Jew.“, CREIGHTON 1971, S. 46. RUNNING 1953; CREIGHTON 1971 und CALVESI 1998 (S. 108) vermuten Herodes in der turbantragenden Rückenfigur bei der Geißelung selbst, dies zöge aber die Stationen der Passion und auch die unterschiedlichen Rechtsbereiche der beiden Regenten unangemessen zusammen.

<sup>913</sup> Lk 23,12.

folgt die Geißelung sowie als Ellipse angedeutet der Aufstieg über die Treppe hinauf, wo Pilatus den Christus präsentieren wird. Das jüdische Volk scheint ganz bewusst aus dieser Geschichte der Mächtigen ausgenommen zu sein. Die Begegnung der beiden zu imaginieren, resultiert neben dem Lukasevangelium auch aus den Worten des zweiten Psalms, die ursprünglich an der Tafel angebracht waren: „convenerunt in unum“.<sup>914</sup> Das Zusammentreffen der beiden Regierenden Israels wird in typologische Verbindung zum zweiten Psalm gebracht, der bereits durch die Ausdeutung in der Apostelgeschichte auf die Passionsgeschichte verweist.<sup>915</sup> Damit kommt die problematischste Figur des Barfüßigen im roten Gewand in den Blick. Sein ebenfalls durchaus majestätisches Auftreten zu der deplatziert wirkenden Barfüßigkeit und dem auffällig jugendlichen Aussehen ergeben die Möglichkeit in ihm einen weiteren Herrn von Israel zu sehen. Es könnte sich um den Psalmisten und bukolisch aufgefassten König David, den auch im Psalm erscheinenden Gesalbten des Herrn, handeln. Die Ikonographie als blonder barfüßiger Jüngling mit leonider Mähne ist für den David des Quattrocento weit verbreitet,<sup>916</sup> während dieser Typ bei Piero ansonsten die Rolle von jungen Heiligen oder Engeln übernimmt.

David zeigt im Moment, in welchem sich seine Prophezeiung vollendet, seine typologische Präsenz. Als Pilatus und Herodes Freundschaft schließen, wiederholt er den Psalmvers „convenerunt in unum“. Im Bibeltext predigt der Psalmist den Königen eindringlich: „So nehmet nun Verstand an, ihr Könige, und lasst euch warnen, ihr Richter der Erde! Dient dem Herrn mit Furcht und frohlockt mit Zittern.“ (Ps. 2,10f.). Diese Warnung lässt ihn hier mit aufgestütztem Arm in Gesellschaft der Frevler erscheinen. Wie das antike Idol auf der Geißelsäule verweist er auf einen entfernten und anderen Erzählzusammenhang, der dennoch eschatologisch verknüpft ist, ebenso wie sein Standmotiv mit dem des Christus korrespondiert.

Damit liegt eine Interpretation vor, die das Bild vollständig als Heilsgeschichtliche Ikonographie erklärt und zeitgenössischen Personals nicht bedarf. Dass die Geißelung von orientalischen Figuren durchgeführt wird, verweist sicherlich auf deren aktuelle Brisanz. Auch der Psalm kann im Hinblick auf die zeitgenössische Bedrohung des Christentums gelesen werden und aus dem Fortgang sowohl des Psalms als auch der Passionsgeschichte die Hoffnung geschöpft werden, dass Gott dieses neuerliche

---

<sup>914</sup> Psalm 2,2: „adstiterunt reges terrae et principes convenerunt in unum adversus Dominum et adversus christum eius diapsalma.“ (Die Könige der Erde stehen auf, die Fürsten haben sich verbündet gegen den Herrn und seinen Gesalbten). CALVESI 1998 verknüpft den Psalmvers mit den Bemühungen Pius' II., Fürsten zu seiner Versammlung von Mantua zu laden, S. 109f.

<sup>915</sup> Apg 4,26f.: „Die Könige der Erde treten zusammen, und die Fürsten versammeln sich wider den Herrn und seinen Christus. Wahrhaftig, sie haben sich versammelt in dieser Stadt gegen deinen heiligen Knecht Jesus, den du gesalbt hast, Herodes und Pontius Pilatus mit den Heiden und den Stämmen Israels.“ Psalm 2 lässt sich geradezu als ein Appell an die beiden Fürsten lesen, indem es u.a. heißt: „So seid nun verständig, ihr Könige, und lasst euch warnen, ihr Richter auf Erden.“ (Ps. 2,3).

<sup>916</sup> Siehe z.B. den Francesco Pesellino zugeschriebenen *Triumph Davids*, 1445–55, London, National Gallery (<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/francesco-pesellino-the-triumph-of-david>).



Erstarken seiner Feinde nicht zulassen wird. Diese aktualisierenden Bezüge bleiben, wenn sie überhaupt intendiert waren, lediglich Konnotationen. Das Motiv selbst ist hingegen ein konventioneller Ausschnitt aus der Passionsgeschichte mit einer ikonographischen Neuschöpfung eines dazu gehörenden Bibelverses und dessen typologischer Reflexion über die Feinde Christi.

Dieser Lösungsvorschlag ist nicht das Ziel der vorliegenden Untersuchung gewesen, sondern eine prominente Anwendung der vorweg erarbeiteten methodischen und praktischen Werkzeuge. Diese seien hiermit für das umrissene Corpus wie auch strukturell für andere Fremdengruppen oder ähnliche Motivprobleme angeboten.

## Literaturverzeichnis

- Acta graeca Concilii Florentini cum versione latina. Hrsg. v. Joseph Gill. Rom 1953.
- Agosti, Giacomo/Manca, Maria Elisabetta: Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori. Bergamo 1993.
- Alberigo, Giuseppe (Hrsg.): Christian Unity. The Council of Ferrara-Florence. Leuven 1993.
- Alberti, Leon Battista: Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei. De Statua - De Pictura - Elementa Picturae. Hrsg. von Oskar Bätschmann, Christoph Schaublin. Darmstadt 2000.
- Alberti, Leon Battista: Über die Baukunst. Hrsg. v. Max Theuer. Wien [u.a.] (1912) 1975.
- Alberti, Leon Battista: Über die Malkunst. Della Pittura. Hrsg. von Oskar Bätschmann, Sandra Gianfreda. Darmstadt 2002.
- Alertz, Ulrich: Vom Schiffbauhandwerk zur Schiffbautechnik. Die Entwicklung neuer Entwurfs- und Konstruktionsmethoden im italienischen Galeerenbau (1400-1700). Hamburg 1991.
- Alexander, David: Pisanello's hat. The costume and weapons depicted in Pisanello's medal for John VIII Palaeologus. A Discussion of the saber and related weapons. In: Gladius XXIV (2004), S. 135-186.
- Ameling, Walter/Nesslath, Heinz-Günther (Hrsg.): Einführung in die Griechische Philologie. Stuttgart 1997.
- Ames-Lewis, Francis: The intellectual life of the early Renaissance artist. New Haven [u.a.] 2000.
- Anastos, Milton V.: Pletho's Calendar and Liturgy. In: Dumbarton Oaks Papers 4 (1948), S. 183-305.
- Anastos, Milton V.: Pletho, Strabo and Columbus. In: Pankarpeia/4, Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves: Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves. Bd. 12. Brüssel 1953. S. 1-18.
- Andreae, Bernard: Skulptur des Hellenismus. München 2001.
- Andrioli Nemola, Paola: Catalogo delle opere di Antonio De' Ferrariis (Galateo). Lecce 1982.
- Anton, Herbert: Der Raub der Proserpina. Literarische Traditionen eines erotischen Sinnbildes und mythischen Symbols. Heidelberg 1967.
- Antoninus Florentinus: Ab Innocentio III. Pont. Max. vsque ad Pium II., id est, ab anno Christi 1313. vsque ad annum 1459. Lugduni [Lyon] 1587.
- Aristoteles: Poetik, Werke in deutscher Übersetzung hrsg. von Abrogast Schmitt. Bd. 5. Darmstadt 2008.
- Armstrong, John Alexander: Nations before nationalism. Ann Arbor 2008.
- Armstrong, Lilian: The paintings and drawings of Marco Zoppo. New York 1976.
- Aspra Bardabakē, Maria/Emmanuēl, Melita: Ἐ Monē tēs Pantanassas ston Mystra. Oi toichographies tu 15u aiōna (Byzantina mnēmeia). Athen 2005.
- Babelon, Jean: Jean Paléologue et Ponce Pilate. In: Gazette des beaux-arts, 6. Pér. 4 (1930), S. 365-375.
- Bachtin, Michail M.: Chronotopos. Hrsg. von Michael Dewey/Michael C. Frank. Frankfurt am Main 2008.
- Bachtin, Michail M.: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Frankfurt am Main 1985.
- Baily Lawrence, Elizabeth: The illustrations of the Garrett and Modena manuscripts of Marcanova. In: Memoirs of the American Academy in Rome, 6.1927, S. 121-131.
- Ball, Jennifer L.: Des Kaisers teure Kleider. Staatsornat und Alltagstracht der byzantinischen Herrscher. In: Pax Geschichte 5 (2007), S. 56-61.
- Banker, James R.: Soluzione di uno degli enigmi della "Flagellazione" di Piero della Francesca. In: Alessandra Uguccioni (Hrsg.): Piero della Francesca: Incontri del Dizionario Biografico degli Italiani. Rom 1995, S. 20-31.
- Barbieri, Andrea: Ferrara 1438. Alberti, Lapo e Guarino. In: Giornale storico della letteratura italiana 183 (2006), S. 345-353.
- Barbieri, Andrea: Pisanello e la miniatura a Ferrara. In: Atti e memorie 11 (2003), S. 1-10.
- Barm, Reinhard/Harlfinger, Dieter: Graecogermania. Griechischstudien deutscher Humanisten. Die Editionstätigkeit der Griechen in der italienischen Renaissance (1469-1523). Ausst.-Kat.: Zeughaus der Herzog-August-Bibliothek, Wolfenbüttel 22.04.-09.07.1989. Weinheim/New York 1989.

- Baron, Hans: Aulus Gellius in the Renaissance and a manuscript from the school of Guarino. In: *Studies in Philology* 68, 8 (1951), S. 107-125.
- Baron, Hans: *The crisis of the early Italian Renaissance. Civic humanism and republican liberty in an age of classicism and tyranny.* Princeton 1955.
- Baskins, Christelle L. et al. (Hrsg.): *The Triumph of Marriage: Painted Cassoni of the Renaissance.* Ausst.-Kat.: Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, 16.10.2008-18.01.2009/The John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota, 14.02.2009-17.05.2009. Pittsburgh 2008.
- Baskins, Cristelle L.: *Cassone painting, humanism, and gender in early modern Italy.* Cambridge 1998.
- Basse, Michael: *Von den Reformkonzilien bis zum Vorabend der Reformation.* Leipzig 2008.
- Bauer, Franz Alto: *Potentieller Besitz. Geschenke im Rahmen des byzantinischen Kaiserzeremoniells.* In: Bauer, Franz Alto (Hrsg.): *Visualisierungen von Herrschaft. Frühmittelalterliche Residenzen—Gestalt und Zeremoniell.* Istanbul 2006, S. 135-169.
- Baxandall, Michael: A dialogue on art from the court of Leonello d'Este. Angelo Decembrio's *De Politica Letteraria*, Pars LXVIII. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 26 (1963), S. 304-326.
- Baxandall, Michael: *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien der Renaissance.* Darmstadt 1999.
- Baxandall, Michael: *Giotto and the orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350-1450.* Oxford 1971.
- Bayer, Andrea: *From Cassone to Poesia. Paintings of love and marriage.* In: *Art and love in Renaissance Italy.* In: Dies. (Hrsg.): *Art and love in Renaissance Italy.* Ausst.-Kat.: Metropolitan Museum of Art, New York 11.11.2008-16.2.2009/Kimbell Art Museum, Fort Worth 15.3.-14.6.2009). New Haven [u.a.] 2008, S. 230-237.
- Beccadelli, Antonio: *Hermaphroditus.* Hrsg. v. Fr. Wolff-Untereichen. O. O. 1975.
- Becker, Howard Samuel: *Außenseiter. Zur Soziologie abweichenden Verhaltens.* Frankfurt am Main 1981.
- Becker, Paul: *Giuliano Cesarini.* Kallmünz 1935.
- Bell, Peter: *Franziskus fertigt sein ärmstes Gewand. Vestimentäre Kommunikation in Darstellungen des Heiligen.* In: Nina Trauth, Lukas Clemens, Herbert Uerlings (Hrsg.): *Armut - Perspektiven in Kunst und Gesellschaft.* Darmstadt 2011, S. 170-177.
- Bell, Peter/Suckow, Dirk: *Fremde in Stadt und Bild.* In: Peter Bell, Dirk Suckow, Gerhard Wolf (Hrsg.): *Fremde in der Stadt. Ordnungen, Repräsentationen und soziale Praktiken (13.-15. Jahrhundert).* Frankfurt am Main [u.a.] 2010, S. 9-13.
- Bell, Peter/Suckow, Dirk: *Lebenslinien—Das Handlesemotiv und die Repräsentation von Zigeunern in der Kunst des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit.* In: Herbert Uerlings, Iulia-Karin Patrut (Hrsg.): *Zigeuner und Nation. Repräsentation—Inklusion—Exklusion.* Frankfurt am Main [u.a.] 2008, S. 493-549.
- Bell, Peter: *L'impero colpisce ancora. I Greci e l'antichità nel Virgilio riccardiano.* In: Giovanna Lazzi, Gerhard Wolf (Hrsg.): *La stella e la porpora: Il corteo di Benozzo e l'enigma del Virgilio Riccardiano.* Florenz 2009, S. 73-81.
- Bell, Peter: *Lederstrumpf, gelber Fleck und Halbmond. Label des Fremden in Stadt und Bild.* In: Peter Bell, Dirk Suckow, Gerhard Wolf (Hrsg.): *Fremde in der Stadt. Ordnungen, Repräsentationen und soziale Praktiken (13.-15. Jahrhundert).* Frankfurt am Main [u.a.] 2010, S. 257-281.
- Bell, Peter: *Regent unter dem Himmel. Die Sala dei Mesi des Palazzo Schifanoia in Ferrara als Modell eines astrologischen Weltbildes.* In: Philipp Billion, Dagmar Busch, Nathanael Bronner, Dagmar Schneider, Xenia Stolzenburg (Hrsg.): *Weltbilder im Mittelalter. Perceptions of the World in the Middle Ages.* Bonn 2008, S. 1-27.
- Belle, Lawrence William: *A Renaissance patrician. Palla di Nofri Strozzi, 1372-1462.* Rochester 1972.
- Bellosi, Luciano: *Lo Scheggia.* Florenz 1999.
- Belting, Hans: *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst.* München 2000.
- Belting, Hans: *Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft.* Heidelberg 1970.

- Beltramini, Maria: Francesco Filelfo e il Filarete. Nuovi contributi alla storia dell'amicizia fra il letterato e l'architetto della Milano sforzesca. In: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia* 4 (1996), S. 119-125.
- Benesch, Otto: *Die Deutsche Malerei. Von Dürer bis Holbein (Malerei, Farbe, Geschichte)*. Genf 1966.
- Benz, Richard (Hrsg.): *Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine*. Köln 1969.
- Berger, Michel: La représentation byzantine de la « Vision de Dieu » dans quelques églises du Salento médiéval. In: André Jacob, Jean-Marie Martin, Ghislaine Yoyé (Hrsg.): *Histoire et culture dans l'Italie Byzantine: acquis et nouvelles recherches*. Rom 2006, S. 179-203.
- Bertelli, Carlo (Hrsg.): *Piero della Francesca e le corti italiane*. Ausst.-Kat.: Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna, Arezzo 31.03.-22.07.2007. Mailand 2007.
- Bertoni, Giulio: *La Biblioteca Estense e la cultura Ferrarese ai tempi del duca Ercole I (1471-1505)*. Torino 1903.
- Bertozzi, Marco: *Alla corte degli Estensi. Filosofia, arte e cultura a Ferrara nei secoli XV e XVI*. Ferrara 1994.
- Bertozzi, Marco: *La tirannia degli astri. Gli affreschi astrologici di Palazzo Schifanoia*. Livorno 1999.
- Bertozzi, Marco: Giorgio Gemisto Pletone e il mito del paganesimo antico. In: Ders. (Hrsg.): *Il detective melanconico e altri saggi filosofici*. Milano 2008.
- Bertozzi, Marco: Giorgio Gemisto Pletone e il mito del paganesimo antico. Dal Concilio di Ferrara al Tempio Malatestiano di Rimini. Sul ritorno di Pletone. Un filosofo a Rimini. Rimini 2003, S. 81-104.
- Beschi, Luigi: Antiquarian research in Greece during the Renaissance. Travellers and collectors. In: Mina Gregori (Hrsg.): *In the light of Apollo. Italian Renaissance and Greece*. Ausst.-Kat.: National Gallery, Athen, 22.12.2003-31.03.2004. Mailand 2003, S. 46-52.
- Beschi, Luigi: Giovanni VIII paleologo del Pisanello: Note tecniche ed esegetiche. In: *Museio Mpenakē* 4 (2004), S. 117-132.
- Beyer, Andreas: *Der Zug der Könige. Studien zum Ausstattungsprogramm der Kapelle des Palazzo Medici in Florenz*. Frankfurt am Main 1985.
- Beyer, Andreas: *Der Zug der Könige. Studien zum Ausstattungsprogramm der Kapelle des Palazzo Medici in Florenz*. In: *Das Münster* 41 (1988), S. 55-56.
- Beyer, Andreas: Die Bibliothek als Bild. Die Libreria Piccolomini in Siena als anschaulicher Erinnerungsort. In: Antonietta Terzoli (Hrsg.): *Enea Silvio Piccolomini. Uomo di lettere e mediatore di culture*. Basel 2006, S. 341-355.
- Beyer, Andreas: Funktion und Repräsentation. Die Porphyry-Rotae der Medici. In: Ders., Bruce Boucher (Hrsg.): *Piero de' Medici (1416-1469). Kunst im Dienste der Mediceer*. Berlin 1993, S. 151-167.
- Beyer, Andreas: Masken für höfische Feste und Turniere. In: Sylvia Ferino-Pagden, Cinisello Balsamo (Hrsg.): *Wir sind Maske*. Ausst.-Kat.: Museum für Völkerkunde, Wien 24.06.-28.09.2009. Mailand 2009, S. 241.
- Beyer, Andreas: *Parthenope. Neapel und der Süden der Renaissance*. München 2000.
- Beyer, Hans-Veit: Lauro Quirini, ein Venezianer unter dem Einfluß Plethons. In: *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik* 44 (1994), S. 1-19.
- Bichler, Reinhold: Wahrnehmung und Vorstellung fremder Kultur. Griechen und Orient in archaischer und frühklassischer Zeit, in: *Die Begegnung mit dem Fremden. Wertungen und Wirkungen in Hochkulturen vom Altertum bis zur Gegenwart*, hrsg. v. Meinhard Schuster, Stuttgart. Leipzig 1996, 51-74.
- Bihrer, Andreas: *Exil, Fremdheit und Ausgrenzung in Mittelalter und früher Neuzeit*. Würzburg 2000.
- Binder, Gerhard/Andrae, Janine (Hrsg.): *Dido und Aeneas. Vergils Dido-Drama und Aspekte seiner Rezeption*. Trier 2000.
- Bini, Mauro: *Bibbia di Borso d'Este*. Modena, Biblioteca Estense Universitaria; Lat. 422-423=V.G. 12-13. Modena 2004.
- Binner, Rolf: *Griechische Gelehrte in Italien (1453-1535) und der Türkenkrieg*. München 1981.
- Bisaha, Nancy: *Creating East and West. Renaissance humanists and the Ottoman Turks*. Philadelphia 2004.
- Bisticci, Vespasiano da: *Le vite*. Florenz 1970/1976.

- Blaauw, Sible de: Papst und Purpur. Porphyry in frühen Kirchengestaltungen in Rom. In: *Tesserae*. Festschrift für Josef Engemann. Münster Westf. 1991, S. 36-50.
- Blanchard, W. Scott: Patrician Sages and the Humanist Cynic Francesco Filelfo and the Ethics of World Citizenship. In: *Renaissance quarterly* 60 (2007), S. 1107-1169.
- Blänsdorf, Jürgen: Petrus Berchorius und das Bildprogramm der Bronzetüren von St. Peter in Rom. In: Hermann Walter, Hans-Jürgen Horn (Hrsg.): *Die Rezeption der „Metamorphosen“ des Ovid in der Neuzeit: Der antike Mythos in Text und Bild*. Berlin 1995, S. 12-34.
- Blass-Simmen, Brigit: *Sankt Georg, Drachenkampf in der Renaissance*. Carpaccio - Raffael - Leonardo. Berlin 1991.
- Blass-Simmen, Brigit: „Laetentur coeli“ oder die byzantinische Hälfte des Himmels: Die „Anbetung der Könige“ von Antonio Vivarini und Giovanni d'Alemagna in der Gemäldegalerie Berlin. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 72, 4 (2009), S. 449-478.
- Blondus, Flavius Forliviensis: *De Roma Trivmphante Libri Decem. Priscorum scriptorum lectoribus utilissimi, ad totiusque Romanæ antiquitatis cognitionem pernecessarij. Romæ instauratæ Libri III. Italia illvstrata. Historiarum ab inclinato Rom. imperio Decades III. Omnia multo quam ante castigatiora*. Basel 1531.
- Blum, Hartmut: *Purpur als Statussymbol in der griechischen Welt*. Bonn 1998.
- Blum, Wilhelm/Seitter, Walter (Hrsg.): *Georgios Gemistos Plethon (1355-1452). Reformpolitiker, Philosoph, Verehrer der alten Götter*. Zürich 2005.
- Blume, Dieter: *Regenten des Himmels. Astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance*. Berlin 2000.
- Böcker-Dorsch, Heidy: *Zyklen berühmter Männer in der bildenden Kunst Italiens—„neuf preux“ und „uomini illustri“: Eine ikonologische Studie*. Erlangen 1973.
- Bodnar, Edward W./Foss, Clive (Hrsg.): *Later travels. Cyriac of Ancona*. Cambridge 2003.
- Bodnar, Edward W.: *Cyriacus of Ancona and Athens*. Brüssel 1960.
- Bohn, Cornelia/Hahn, Alois (Hrsg.): *Processi di inclusione ed esclusione. Identità ed emarginazione*. Mailand 2006.
- Bohn, Cornelia: *Habitus und Kontext. Ein kritischer Beitrag zur Sozialtheorie Bourdieus*. Opladen 1991.
- Bohn, Cornelia: *Inklusion, Exklusion und die Person*. Konstanz 2006.
- Bohn, Cornelia: *Kleidung als Kommunikationsmedium*. In: *Soziale Systeme*, Jg. 6, Heft 1, 2000, S. 111-137.
- Borgia, Luigi: *Brevi note di araldica e di sigillografia dei comuni della provincia di Lucca*. In: *Actum Luce* 18 (1989), S. 25-60.
- Böse, Kristin: *Gemalte Heiligkeit. Bilderzählungen neuer Heiliger in der italienischen Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts*. Petersberg 2008.
- Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt am Main 2006.
- Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst*. Frankfurt am Main 2001.
- Braccini, Tommaso: *L'imperatore Giovanni VIII Paleologo a Pistoia*. In: *Byzantinische Zeitschrift* 98 (2005), S. 383-399.
- Brown, Clifford M.: *Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia: Documents for the history of art and culture in Renaissance Mantua*. Genf 1982.
- Browning, Robert: *History, language and literacy in the Byzantine world*. Northampton 1989.
- Bruni, Leonardo: *Historiae Florentini populi libri XII e Rerum suo tempore gestarum commentarius*. Hrsg. v. Emilio Santini. Città di Castello 1926.
- Buck, August (Hrsg.): *Zu Begriff und Problem der Renaissance*. Darmstadt 1969.
- Bulgarelli, Massimo [u.a.] (Hrsg.): *Leon Battista Alberti e l'architettura. Ausst.-Kat.: La Casa del Mantegna, Mantua 16.09.2006-14.01.2007*. Mailand 2006.
- Buondelmonti, Christophorus de: *Cristoforo Buondelmonti, Liber insularum archipelagi*. Hrsg. v. Karl Bayer. Wiesbaden 2007.
- Buondelmonti, Christophorus de: *Liber insularum archipelagi*. Hrsg. v. Irmgard Siebert. Wiesbaden 2005.
- Burdach, Konrad: *Reformation, Renaissance, Humanismus*. Unveränd. reprograf. Nachdr. der 2. Aufl.. Berlin [u.a.] 1926 (1970).

- Burg, Tobias: Die Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert. Berlin 2007.
- Burkard, Michel: Bild und Habitus. Sinnbildungsprozesse bei der Rezeption von Fotografien. Berlin 2006.
- Burkart, Lucas: Bildnisproduktion und Herrschaftswahrnehmung am herzoglichen Hof von Ferrara. In: Zeitschrift für historische Forschung, 25 1 (1998), S. 55-84.
- Burke, Peter: Popular culture in early modern Europe. Farnham [u.a.] 2009.
- Burkle-Young, Francis A.: The Cardinals of the Holy Roman Church. Papal elections in the Fifteenth Century. The election of Pope Calixtus III (1455). 1998 (Online-Publikation, Download unter: <http://www2.fiu.edu/~mirandas/election-calixtusiii.htm>)
- Bussagli, Marco/Cardini, Franco: La cavalcata d'oriente. I Magi di Benozzo a Palazzo Medici. Rom 1991.
- Bussagli, Marco: Identificazione di un imperatore. Letture iconologiche. Il Corteo dei magi di Benozzo Gozzoli in palazzo Medici Riccardi a Firenze. In: Art e dossier 7 (1992), S. 6-14.
- Büttner, Frank: Das Thema der „Konstantinschlacht“ Piero della Francescas. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 36 (1992), S. 23-40.
- Büttner, Nils/Horky, Mila (Hrsg.): Die Entdeckung des Orients in der Druckgraphik der frühen Neuzeit. Herzog-Anton-Ulrich-Museum Braunschweig, Kupferstichkabinett. Braunschweig 2000.
- Buzzoni, Andrea/Natale, Mauro (Hrsg.): Cosmè Tura e Francesco del Cossa. L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este. Ausst.-Kat.: Palazzo dei Diamanti, Palazzo Schifanoia, Ferrara 23.09.2007-06.01.2008. Ferrara 2007.
- Callmann, Ellen: Apollonio di Giovanni. Oxford 1974.
- Calvesi, Maurizio: Piero della Francesca. Mailand 1998.
- Cambi, Giovanni: Istorie di Giovanni Cambi cittadino fiorentino. Hrsg. v. Ildefonso di San Luigi. Florenz 1785/86.
- Cammelli, Giuseppe: I dotti bizantini e le origini dell'Umanesimo 1: Manuele Crisolora. Florenz 1941.
- Cammelli, Giuseppe: I dotti bizantini e le origini dell'Umanesimo 2: Giovanni Argiropulo. Florenz 1941.
- Campbell, Caroline/Chong, Alan (Hrsg.): Bellini and the east. Ausst.-Kat.: Isabella Stewart Gardner Museum, Boston 14.12.2005-26.03.2006/The National Gallery, London 12.04.-25.06.2006. London 2005.
- Campbell, Caroline et al. (Hrsg.): Love and marriage in Renaissance Florence. The Courtauld wedding chests. London 2009.
- Canfora, Davide: La controversia di Poggio Bracciolini e Guarino Veronese su Cesare e Scipione. Florenz 2001.
- Canova, Giordana Mariani/Toniolo, Federica: Guglielmo Giraldis, miniatore estense. Modena 1995.
- Cantaro, Maria T.: Lavinia Fontana bolognese. "Pittora singolare" (1552-1614). Mailand 1989.
- Carli, Cecilia de: I deschi del parto. Turin 1997.
- Carlyle, Thomas: On heroes, hero-worship and the heroic in history. London 1840.
- Carretto, Giacomo E.: Bessarione e il Turco. In: Gianfranco Fiaccadori (Hrsg.): Bessarione e l'umanesimo. Ausst.-Kat.: Biblioteca Nazionale Marciana, Venedig 27.04.-31.05.1994. Neapel 1994, S. 261-274.
- Cassirer, Ernst: Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance. Leipzig [u.a.] (1927) 1999.
- Castri, Serenella/Geretti, Alessio (Hrsg.): Il potere e la grazia: I santi patroni d'Europa. Ausst.-Kat.: Palazzo Venezia, Rom, 08.10.2009-31.01.2010. Mailand [u.a.] 2009.
- Cavalcaselle, Giovanni Battista/Crowe, Joseph A.: Storia della pittura in Italia: Dal secolo II al secolo XVI. Florenz 1898.
- Cavazzini, Laura: Il fratello di Masaccio. Giovanni di Ser Giovanni detto lo Scheggia. Florenz 1999.
- Cecchi, Alessandro: I Quaratesi di San Niccolò Oltrarno e Gentile da Fabriano. In: Gentile da Fabriano agli Uffizi. Hrsg. von Alessandro Cecchi. Mailand 2005.
- Celenza, Christopher S./Lapus: Renaissance Humanism and the Papal Curia. Lapo da Castiglionchio the Younger's *De curiae commodis*. Ann Arbor 1999.
- Cennini, Cennino: Libro dell'arte, o Trattato della pittura. Hrsg. von Fernando Tempesti. Florenz 1970.

- Chapman, Hugo (Hrsg.): Padua in the 1450s. Marco Zoppo and his contemporaries. Ausst.-Kat.: British Museum, London 23.01.-12.04.1998. London 1998.
- Charim, Isolde: Der negative Fetisch—Zur Funktionsweise rassistischer Stereotype. In: Felicitas Heimann-Jelinek/Cilly Kugelman (Hrsg.): Typisch! Klischees von Juden und Anderen. Berlin 2008, S. 27-38.
- Chartier, Roger (Hrsg.): The culture of print: Power and the uses of print in early modern Europe. Cambridge 1989.
- Chastel, André: Die Welt des Humanismus. Europa 1480 - 1530. München 1963.
- Chastel, André: L'Italie et Byzance. Paris 1999.
- Chatzidakis, Michail: Antike Prägung. Ciriaco d'Ancona und die kulturelle Verortung Griechenlands. In: Peter Bell, Dirk Suckow, Gerhard Wolf (Hrsg.): Fremde in der Stadt. Ordnungen, Repräsentation und soziale Praktiken (13.-15. Jahrhundert). Frankfurt am Main [u.a.] 2010, S. 225-257.
- Chieli, Francesca: La grecità antica e bizantina nell'opera di Piero della Francesca. Florenz 1994.
- Chitarin, Luigi: Greci e latini al Concilio di Ferrara-Firenze (1438-39). Bologna 2002.
- Christiansen, Keith: L'Adorazione dei Magi di Gentile da Fabriano. In: Alessandro Cecchi (Hrsg.): Gentile da Fabriano agli Uffizi. Mailand 2005, S. 11-40.
- Ciccolella, Federica: Donati graeci: Learning Greek in the Renaissance. Leiden/New York 2008.
- Cicero, Marcus Tullius: De oratore. lateinisch - deutsch. Hrsg und übers. von Theoder Nüßlein. Düsseldorf 2007.
- Cicero: Tusculanae disputationes/Gespräche in Tusculum. Lateinisch/Deutsch. Hrsg. und übers. von Ernst A. Kirfel. Reclam, Stuttgart 2008.
- Clark, Kenneth: Piero della Francesca. London 1951 [1981].
- Colvin, Sidney: A Florentine picture-chronicle being a series of ninety-nine drawings representing scenes and personages of ancient history sacred and profane. New York 1970.
- Comitato Nazionale per le Celebrazioni del V Centenario della Morte di Lorenzo il Magnifico (Hrsg.): La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico. Bd. 2. Pisa 1996.
- Corazza, Bartolomeo del: Diario fiorentino (1405-1439). Hrsg. v. Roberta Gentile. Anzio (Roma) 1991.
- Crabb, Ann: The Strozzi of Florence: Widowhood and family solidarity in the Renaissance. Ann Arbor 2000.
- Creighton, Gilbert: Piero della Francesca's *Flagellation*: The Figures in the Foreground. In: The Art Bulletin, Vol. 53, No. 1 (March 1971), S. 41-51.
- Crum, Roger J.: Roberto Martelli, the council of Florence and the Medici Palace chapel. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 59 (1996), S. 403-417.
- Cusa, Nicolaus de: Cusa opera omnia. Bd. 1: De docta ignorantia. Hrsg. von Ernst Hoffmann/Raymond Klibansky. Leipzig 1932.
- Dante Alighieri: La Commedia secondo l'antica vulgata. Hrsg. von Giorgio Petrocchi. Mailand 1966.
- Davies, Martin: Humanism in script and print in the fifteenth century. In: Jill Kraye [u.a.] (Hrsg.): The Cambridge companion to Renaissance humanism. Cambridge [u.a.] 1998, S. 47-62.
- Davisson, Darrell Dean: Magian ars medica, liturgical devices, and Eastern influences in the Medici Palace Chapel. In: Studies in iconography 22 (2001), S. 111-162.
- Debby, Nirit Ben-Aryeh: Renaissance Florence in the rhetoric of two popular preachers. Giovanni Dominici (1356-1419) and Bernardino da Siena (1380-1444). Turnhout 2001.
- Degenhart, Bernhard/Schmitt, Annegrit: Corpus der italienischen Zeichnungen, 1300-1450. Berlin 1968.
- Demus, Otto: Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei. In: Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongress. München 1958, S. 1-63.
- Dennis, George T.: The letters of Manuel II Palaeologus. Washington 1977.
- Derbes, Anne/Neff, Amy: Italy, the Mendicant Orders, and the Byzantine Sphere. In: Helen C. Evans (Hrsg.): Byzantium. Faith and power (1261-1557). Ausst.-Kat.: Metropolitan Museum of Art, New York, 23.03.-04.07.2004. New Haven 2004, S. 449-461.
- Di Branco, Marco: La Cavalcata dei Magi, Giovanni VIII Paleologo a Prato, Pistoia, Peretola (23.-27. Juli 1439). In: Rendiconti 9 (2005), S. 201-223.
- Dizionario Biografico degli Italiani. Hrsg. v. Istituto della Enciclopedia Italiana, 62 Bde. ff., Rom 1960 ff.

- Donatus, Tiberius Claudius: *Interpretationes Vergilianae*. Bd. 1. Aeneidos libri I-VI. 1905.
- Dursteler, Eric R.: *Venetians in Constantinople. Nation, identity, and coexistence in the early modern Mediterranean*. Baltimore 2006.
- Ehrle, Franz: *Der Sentenzenkommentar Peters von Candia des Pisaner Papstes Alexanders V.: ein Beitrag zur Scheidung der Schulen in der Scholastik des 14. Jahrhunderts und zur Geschichte des Wegesteites*. Münster 1925.
- Eisler, Rudolf: *Philosophen-Lexikon. Leben, Werke und Lehren der Denker*. Berlin 1912.
- Erkens, Franz-Reiner (Hrsg.): *Europa und die osmanische Expansion im ausgehenden Mittelalter*. Berlin 1997.
- Erlande-Brandenburg, Alain: *Les cassoni peints du Musée National de la Renaissance*. Paris 2004.
- Esch, Arnold: Enea Silvio Piccolomini als Papst Pius II. Herrschaftspraxis und Selbstdarstellung. In: Hartmut Boockmann, Ludger Grenzmann (Hrsg.): *Lebenslehren und Weltentwürfe im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit. Politik—Bildung—Naturkunde—Theologie*. Göttingen 1989, S. 112-140.
- Esch, Arnold: Fremde in der italienischen Stadt des späten Mittelalters. In: Peter Bell, Dirk Suckow, Gerhard Wolf (Hrsg.): *Fremde in der Stadt. Ordnungen, Repräsentationen und soziale Praktiken (13.-15. Jahrhundert)*. Frankfurt am Main [u.a.] 2010, S. 39-64.
- Esch, Arnold: Leon Battista Alberti, Poggio Bracciolini, Andrea Mantegna. Zur Ikonographie antiker Mauern in der Malerei des Quattrocento. In: Joachim Poeschke (Hrsg.): *Leon Battista Alberti. Humanist—Architekt—Kunsttheoretiker*. Münster 2008, S. 123-164.
- Esche, Christiane: *Die Libreria Piccolomini in Siena. Studien zu Bau und Ausstattung*. Frankfurt am Main [u.a.] 1992.
- Ettlinger, Leopold David: *Rezension von Roberto Weiss: Pisanello's Medallion of the Emperor John VIII Palaeologus*. London 1966. In: *Italian studies* 22 (1967), S. 127-129.
- Euripides: *Die Troerinnen*. Hrsg. von Kurt Steinmann. Stuttgart 1966.
- Evans, Helen C. (Hrsg.): *Byzantium. Faith and power (1261-1557)*. Ausst.-Kat.: Metropolitan Museum of Art, New York, 23.03.-04.07.2004. New Haven 2004.
- Evans, Mark: *The painted world. From illumination to abstraction*. London 2005.
- Fabri, Felix: *Fratris Felicis Fabri Evagatorium in Terrae Sanctae, Arabiae et Egypti peregrinationem*. Hrsg. von Konrad Dietrich Hassler. Stuttgart 1843.
- Fabri, Felix: *The wanderings of Felix Fabri*. Hrsg. von Aubrey Stewart. New York 1971 [London 1897].
- Ferro, Margherita: Masolino da Panicale e gli affreschi perduti di Montegiordano. In: *La Diana*, 1.1995 (1997), S. 95-124.
- Fiaccadori, Gianfranco (Hrsg.): *Bessarione e l'umanesimo*. Ausst.-Kat.: Biblioteca Nazionale Marciana, Venedig, 27.04.-31.05.1994. Neapel 1994.
- Field, Arthur: *The origins of the Platonic Academy of Florence*. Princeton 1988.
- Fink, Karl August [u.a.]: *Die mittelalterliche Kirche. Zweiter Halbband: Vom kirchlichen Hochmittelalter bis zum Vorabend der Reformation*. In: Jedin, Hubert (Hrsg.): *Handbuch der Kirchengeschichte*. Band III. Freiburg [u.a.] 1968.
- Fiocco, Giuseppe: La biblioteca di Palla Strozzi. In: Tammaro de Marinis (Hrsg.): *Studi di bibliografia e di storia in onore di Tammaro De Marinis*. Roma 1964, S. 289-310.
- Fisher, Alan: Three Meditations on the Destruction of Vergil's Statue: The Early Humanist Theory of Poetry. In: *Renaissance Quarterly*, Vol. 40, 4 (1987), S. 607-635.
- Floriani, Anna de: Una testimonianza dell'umanesimo fiorentino a Genova. Il Mercurio di Ciriaco d'Ancona effigiato nel ms. MA. D. 6 della Biblioteca Franzoniana. In: *Rivista di storia della miniatura* 12 (2008), S. 103-110.
- Fortini Brown, Patricia: Laetentur caeli. The council of Florence and the astronomical fresco in the old sacristy. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 44 (1981), S. 176-180.
- Freedman, Luba: *The revival of the Olympian gods in Renaissance art*. Cambridge 2003.
- Friebertshäuser, Hans: *Alexander*. Hildesheim 1975.
- Frommann, Theodor: *Kritische Beiträge zur Geschichte der Florentiner Kirchenvereinigung*. Halle 1872.
- Frübis, Hildegard: *Die Wirklichkeit des Fremden. Die Darstellung der Neuen Welt im 16. Jahrhundert*. Berlin 1995.



- Fryde, Edmund: The early palaeologan Renaissance (1261-c. 1360). The medieval Mediterranean. Vol. 27. Leiden 2000.
- Gáldy, Andrea M.: Cosimo I de' Medici as collector. Antiquities and archaeology in sixteenth-century Florence. Newcastle 2009.
- Gandelman, Claude: Der Gestus des Zeigers. In: Wolfgang Kemp (Hrsg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Berlin 1985, S. 71-94.
- Garibaldi, Vittoria/Mancini, Francesco Federico (Hrsg.): Pintoricchio. Ausst.-Kat.: Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia, 02.01.-31.08.2008. Mailand 2008.
- Garin, Eugenio/Baldi, Giovanni: La disputa delle arti nel Quattrocento. Florenz 1947.
- Garin, Eugenio: Astrologie in der Renaissance. Frankfurt/Main 1997.
- Garin, Eugenio: Aristotelismo e platonismo del rinascimento. In: Rinascita 2 (1939), S. 641-671.
- Garin, Eugenio: *Rezension von* Giuseppe Cammelli: I dotti Bizantini e le origini dell'umanesimo. Florenz 1941. In: Rinascita 4 (1941), S. 468-472.
- Geanakoplos, Deno John: Byzantine East and Latin West. Two worlds of Christendom in Middle Ages and Renaissance. Oxford 1966.
- Geanakoplos, Deno John: Constantinople and the West. Essays on the late Byzantine and Italian Renaissances and the Byzantine and Roman churches. Madison/London 1989.
- Geanakoplos, Deno John: Interaction of the "Sibling" Byzantine and Western cultures in the Middle Ages and Italian Renaissance (330-1600). New Haven 1976.
- Geanakoplos, Deno John: Medieval Western civilization and the Byzantine and Islamic worlds. Interaction of three cultures. Lexington 1979.
- Gellius, Aulus: Die attischen Nächte. Hrsg. von Fritz Weiss. 2 Bände, 1875-1876. Darmstadt 1981.
- Genette, Gérard: Die Erzählung. München 1994.
- Georges, Karl Ernst: Kleines deutsch-lateinisches Handwörterbuch. Leipzig, Hannover 1999 [1910].
- Gercke, Alfred: Theodoros Gazes. Greifswald 1903.
- Geyer, Angelika: Die Genese narrativer Buchillustration. Der Miniaturenzyklus zur Aeneis im Vergilius Vaticanus. Frankfurt am Main 1989.
- Ghiberti, Lorenzo/Schlosser, Julius von: Denkwürdigkeiten. I commentarii. Berlin 1912.
- Giannetto, Nella: Bernardo Bembo. Umanista e politico veneziano. Florenz 1985.
- Gieben, Servus: *Rezension von* Volker Reinhardt: Florenz zur Zeit der Renaissance: Die Kunst der Macht und die Botschaft der Bilder. Freiburg [u.a.] 1990. In: Collectanea Franciscana, 62 (1992), S. 470.
- Gill, Joseph: Church union. Rome and Byzantium 1204-1453. London 1979.
- Gill, Joseph: Eugenius IV, pope of Christian union (The popes through history). London 1961.
- Gill, Joseph: Konstanz und Basel-Florenz (Geschichte der ökumenischen Konzilien). Mainz 1967.
- Gill, Joseph: Personalities of the Council of Florence and other essays. Oxford 1964.
- Gill, Joseph: The Council of Florence. London 1959.
- Gill, Joseph: The orthodox. Their relations with Rome. London 1964.
- Ginzburg, Carlo: Erkundungen über Piero. Piero della Francesca, ein Maler der frühen Renaissance. Berlin 1981.
- Ginzburg, Carlo: Indagini su Piero. Turin 1981.
- Ginzburg, Carlo: Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis. Berlin 1983.
- Ginzburg, Carlo: The enigma of Piero. Piero della Francesca, the Baptism, the Arezzo cycle, the Flagellation. London 1985.
- Giovio, Paolo: Elogia virorum literis illustrium. Basel 1577. (Online-Dokument, Download unter : <http://www.uni-mannheim.de/mateo/camenaref/giovio/giovio1/jpg/s018.html>)
- Giustiniani, Vito R.: Philosophisches und Philologisches in den lateinischen Briefen Francesco Filelfo (1398-1481). In: Franz Josef Worstbrock (Hrsg.): Der Brief im Zeitalter der Renaissance. Weinheim 1983, S. 100-117.
- Glowotz, Daniel: Byzantinische Gelehrte in Italien zur Zeit des Renaissance-Humanismus. Musikauffassung—Vermittlung antiker Musiktheorie—Exil und Integration. Schneverdingen 2006.
- Gnocchi, Lorenzo: La Porta del Filarete per Eugenio IV. In: Artista (1999), S. 8-45.

- Goethe, Wolfgang von: Studien und Forschungen über das Leben und die Zeit des Kardinals Bessarion 1. Jena 1871.
- Gold, Helmuth/Heuberger, Georg (Hrsg.): Abgestempelt. Judenfeindliche Postkarten. Auf der Grundlage der Sammlung Wolfgang Haney. Neustadt 1999.
- Goldberg, Jonathan: Queering the Renaissance. Durham 1994.
- Göllner, Carl: Die Türkenfrage in der öffentlichen Meinung Europas im 16. Jahrhundert. Turcica 3. Bukarest 1978.
- Gombrich, Ernst H.: Aby Warburg. Eine intellektuelle Biografie. Berlin 2006.
- Gombrich, Ernst H.: Apollonio di Giovanni. A Florentine cassone workshop seen through the eyes of a humanist poet. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 18 (1955), S. 16-34.
- Gombrich, Ernst H.: Norm und Form. Stuttgart 1985.
- Gombrich, Ernst H.: Piero della Francesca. In: The Burlington magazine 94 (1952), S. 176-178.
- Gombrich, Ernst H.: The early Medici as patrons of art. A survey of primary sources. In: Italian Renaissance studies (1960), S. 279-311.
- Gombrich, Ernst H.: The repentance of judas in Piero Della Francesca's 'flagellation of Christ'. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 22 (1/2):172 (1959).
- Gombrich, Ernst H.: Topos und aktuelle Anspielung in der Kunst der Renaissance. In: Freibeuter 23 (1985), S. 15-40.
- Görich, Knut: Troia im Mittelalter—Der Mythos als politische Legitimation. In: Martin Zimmermann (Hrsg.): Der Traum von Troia. Geschichte und Mythos einer ewigen Stadt. München 2006, S. 120-134.
- Grafton, Anthony: Leon Battista Alberti. Baumeister der Renaissance. Berlin 2002.
- Gragg, Florence A.: Paolo Giovio. An Italian Portrait Gallery. (Online-Dokument, Download unter: <http://www.elfinspell.com/PaoloPart2style.html>)
- Gramaccini, Norberto: Die Umwertung der Antike. Zur Rezeption des Marc Aurel in Mittelalter und Renaissance. In: Herbert Beck, Dieter Blume, Peter C. Bol (Hrsg.): Natur und Antike in der Renaissance. Ausst.-Kat.: Liebighaus, Frankfurt am Main, 5.12.1985- 2.3.1986. Frankfurt am Main 1985, S. 51-83.
- Gramaccini, Norberto: Wie Jacopo Bellini Pisanello besiegte. Der Ferrareser Wettbewerb von 1441. In: Idea 1 (1982), S. 27-53.
- Gregori, Mina (Hrsg.): In the light of Apollo. Italian Renaissance and Greece. Ausst.-Kat.: National Gallery, Athen, 22.12.2003-31.03.2004. Mailand 2003.
- Gregorovius, Ferdinand: Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter. Neuauflage, 2. Aufl., 4 Bände. München 1988 [1859-1872].
- Gregory, Heather J: A Further Note on the Greek Manuscripts of Palla Strozzi. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Band 44 (1981), S. 183-185.
- Grenzmann, Ludger/Grubmüller, Klaus (Hrsg.): Die Präsenz der Antike im Übergang vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit. Göttingen 2004.
- Greyghton, Robertus (Hrsg.): Vera Historia Unionis Non Veræ Inter Græcos Et Latinos. Sive Concilii Florentini Exactissima Narratio Liber è Manuscripto Codice nunc primum in lucem prodians, multum expetitus. Hagae-Comitis 1660.
- Grieben, Servus/Criscuolo, Vinvenzo (Hrsg.): Francesco d'Assisi attraverso l'immagine: Roma, Museo Francescano, Codice Inv. Nr. 1266. Rom 1992.
- Groebner, Valentin: Der Schein der Person. Steckbrief, Ausweis und Kontrolle im Europa des Mittelalters. München 2004.
- Guthmüller, Bodo (Hrsg.): Deutschland und Italien in ihren wechselseitigen Beziehungen während der Renaissance. Wiesbaden 2000.
- Guicciardini Francesco: Le cose fiorentine. Hrsg. von Roberto Ridolfi. Florenz 1945.
- Hahn, Alois: Wohl dem der eine Narbe hat: Unverwechselbarkeit, Persönliche Identität und Identifikation in der vormodernen Gesellschaft. In: Peter von Moos (Hrsg.): Unverwechselbarkeit. Persönliche Identität und Identifikation in der vormodernen Gesellschaft. Köln 2004, S. 43-62.
- Hall, Stuart: Ausgewählte Schriften 2: Rassismus und kulturelle Identität. Hamburg 2008.

- Hall, Stuart: Ideologie, Identität, Repräsentation. Hrsg. von Juha Koivisto, Andreas Merken. Hamburg 2004.
- Hankins, James: Plato in the Italian Renaissance. Leiden/New York 1990.
- Harper, James G.: Turks as Trojans; Trojans as Turks: Visual imagery of the Trojan War and the politics of cultural identity in fifteenth-century Europe. In: Kabir, Ananya Jahanara/Williams, Deanne: Postcolonial approaches to the European middle ages. Translating Cultures. Cambridge 2005, S. 151-179.
- Harris, Jonathan: Byzantines in Renaissance Italy. (Online-Publikation 2002: <http://www.the-orb.net/encyclop/late/laterbyz/harris-ren.html>)
- Harris, Jonathan: Greek emigres in the West, 1400-1520. Camberley 1995.
- Harth, Melene/Bracciolini, Poggio (Hrsg.): Lettere. Florenz 1987.
- Hatfield, Rab: Botticelli's Uffizi "Adoration". A study in pictorial content. Princeton 1976.
- Hatfield, Rab: The Compagnia de' Magi. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 33 (1970), S. 107-161.
- Haussherr, Reiner: Convenevolezza. Historische Angemessenheit in der Darstellung von Kostüm und Schauplatz seit der Spätantike bis ins 16. Jahrhundert. Mainz/Wiesbaden 1984.
- Hegener, Nicole: „Angelus Politianus enormi fuit naso, ...“. Katharina Corsepis, Ulrich Rehm (Hrsg.): Antiquarische Gelehrsamkeit und bildende Kunst. Die Gegenwart der Antike in der Renaissance. Köln 1996, S. 85-121.
- Heisenberg, August: Aus der Geschichte und Literatur der Palaiologenzeit. München 1920.
- Heisenberg, August: Das Problem der Renaissance in Byzanz. In: Historische Zeitschrift 133 (1926), S. 393-412.
- Heitzmann, Christian: Non tam Florentia nobis quam nos Florentiae desyderio futuri sumus. Exil und Verbannung aus Sicht italienischer Humanisten. In: Andreas Bihrer (Hrsg.): Exil, Fremdheit und Ausgrenzung in Mittelalter und früher Neuzeit. Würzburg 2000, S. 259-274.
- Helas, Philine/Wolf, Gerhard: "E fece uno granni bene alla città di Roma" Considerazioni sulle opere di Martino V per la città di Roma. In: Pierantonio Piatti, Walter Brandmüller (Hrsg.): Martino V. Genazzano, il pontefice, le idealità: studi in onore di Walter Brandmüller. Rom 2009, S. 219-240.
- Helas, Philine: „... nicht aus reiner Lust ...“. Die Berliner Tafeln mit der Geschichte des Tobias als Gesellschaftsentwurf. In: Stefan Weppelmann (Hrsg.): Zeremoniell und Raum in der frühen italienischen Malerei. Ausst.-Kat.: Gemäldegalerie Berlin, 21.-23.10.2004. Petersberg 2007, S. 68-81.
- Helas, Philine: Bilder der Armut und gesellschaftliche Praktiken. In: Dies., Gerhard Wolf (Hrsg.): Armut und Armenfürsorge in der italienischen Stadtkultur zwischen 13. und 16. Jahrhundert. Bilder, Texte und soziale Praktiken. Frankfurt am Main 2006, S. 13-25.
- Helas, Philine: Die Predigt in der Weltenlandschaft. Zur Agitation von Fra Marco da Montegalio für den Monte di Pietà in einem Stich von Francesco Rosselli (ca. 1485). In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 31 (2004), S. 105-144.
- Helas, Philine: Die Repräsentation von Armut und Armenfürsorge in italienischen Städten des 14. und 15. Jahrhunderts—Ein ‚republikanisches‘ Thema? In: Dies., Gerhard Wolf (Hrsg.): Armut und Armenfürsorge in der italienischen Stadtkultur zwischen 13. und 16. Jahrhundert. Bilder, Texte und soziale Praktiken. Frankfurt am Main 2006, S. 191-245.
- Helas, Philine: Lebende Bilder in der italienischen Festkultur des 15. Jahrhunderts. Berlin 1999.
- Helas, Philine: Name, Bildnis, Blut. Manifestationen Christi in der Medaille des Quattrocento. In: Georg Satzinger (Hrsg.): Die Renaissance-Medaille in Italien und Deutschland. Münster 2004, S. 55-96.
- Helas, Philine: The shadow of the wolf. The survival of an ancient god in the frescoes of the Strozzi Chapel (S. Maria Novella, Florence), or Filippino Lippi's reflection on image, idol and art. In: Michael W. Cole, Rebecca Zorac (Hrsg.): The idol in the age of art. Objects, Devotions and the Early Modern World. Burlington 2009, S. 133-157.
- Helas, Philine: Schwarz unter Weißen. Zur Repräsentation von Afrikanern in der italienischen Kunst des 15. Jahrhunderts, in: Peter Bell/Dirk Suckow/Gerhard Wolf (Hrsg.): Fremde in der Stadt. Ordnungen, Repräsentationen und soziale Praktiken. Frankfurt/M. [u.a.] 2010, 301-331.
- Helmrath, Johannes/Müller, Heribert (Hrsg.): Die Konzilien von Pisa (1409), Konstanz (1414-1418) und Basel (1431-1449): Institution und Personen. Ostfildern 2004.

- Helmuth, Johannes: Pius II. und die Türken. In: Bodo Guthmüller /Wilhelm Kühlmann (Hrsg.): Europa und die Türken in der Renaissance. Tübingen 2000, S. 79-137.
- Henning, Andreas/Ohlhoff, Günter (Hrsg.): Antonello da Messina, der heilige Sebastian. Ausst.-Kat.: Galerie Alte Meister, Dresden 12.11.2005-05.02.2006. Dresden 2005.
- Henning, Andreas: Il restauro del "San Sebastiano" di Antonello da Messina. In: Mauro Lucco (Hrsg.): Antonello da Messina: Das Gesamtwerk. Stuttgart 2006, S. 77-87.
- Herald, Jacqueline: Renaissance dress in Italy: 1400-1500. London 1981.
- Herklotz, Ingo: Alfonso Chacón e le gallerie dei ritratti nell'età della Controriforma. In: Patrizia Tosini (Hrsg.): Arte e committenza nel Lazio nell'età di Cesare Baronio. Atti del convegno internazionale di studi, Frosinone, Sora, 16.-18. Mai 2007. Rom 2009.
- Herklotz, Ingo: Antike Sarkophagreliefs zwischen Mythenallegorese und Realienkunde. Hermeneutische Schulen in der Archäologie des 16. Jahrhunderts. In: 300 Jahre „Thesaurus Brandenburgicus“ (2006), S. 261-294.
- Herklotz, Ingo: Cassiano dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts. München 1999.
- Herklotz, Ingo: Die Academia Basiliana. Griechische Philologie, Kirchengeschichte und Unionsbemühungen im Rom der Barberini. Rom/Freiburg/Wien 2008.
- Herklotz, Ingo: Gli eredi di Costantino. Il papato, il Laterano e la propaganda visiva nel XII secolo. Rom 2000.
- Hind, Arthur M.: Early Italian engraving. London 1978.
- Hind, Arthur M.: Plates 172-319 (Florentine Engravings and anonymous prints of other schools. Vol. 3). Nendeln 1970.
- Hoffmann, Thomas Sören: Philosophie in Italien. Eine Einführung in 20 Porträts. Wiesbaden 2007.
- Hofmann, Georg S.: Die Konzilsarbeit in Ferrara. II. Die Sitzungen nach Ankunft der Griechen. In: Orientalia Christiana Periodica III (1937), S. 403-455.
- Hofmeister, Philipp: Der Streit um des Priesters Bart. In: ZKG 62 (3. Folge 13), 1943/44 [1945], S. 72.
- Holmes, George: The Florentine enlightenment. 1400-1450. Oxford 1992.
- Holst, Niels von: Zur Ikonographie des Pfingstbildes in der spanischen Kapelle. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 16; (1972), S. 261-268.
- Holzberg, Niklas: Vergil. Der Dichter und sein Werk. München 2006.
- Hueck, Irene: Le copie del Ramboux da Piero e da opere ritenute sue. In: Cecilia Prete, Ranieri Varese (Hrsg.): Piero interpretato. Copie, giudizi e musealizzazione di Piero della Francesca. Ancona 1998, S. 39-47.
- Hughes, Graham: Renaissance cassoni. Masterpieces of early Italian art; painted marriage chests 1400-1550. London 1997.
- Hughes-Owen, Diane: Distinguishing Signs: Ear-Rings, Jews and Franciscan Rhetoric in the Italian Renaissance City. In: Past and Present 112, 1986, 1-59.
- Hülsen-Esch, Andrea von/Körner, Hans/Reuter, Guido: Bilderzählungen—Zeitlichkeit im Bild. Köln 2003.
- Hülsen-Esch, Andrea von: Gelehrte im Bild: Repräsentation, Darstellung und Wahrnehmung einer sozialen Gruppe im Mittelalter. Göttingen 2006.
- Hunger, Herbert: Byzanz und der Westen. Wien 1987.
- Hunger, Herbert: Graeculus perfidus Italos itamos. Il senso dell'alterità nei rapporti greco-romani ed italo-bizantini. Rom 1987.
- Iotti, Roberta (Hrsg.): Gli Estensi: La Corte di Ferrara. Ausst.-Kat.: Biblioteca Estense Universitaria di Modena, 12.12.1997-31.03.1998. Modena 1997.
- Jakobs, Béatrice: *Rhetorik des Lachens* und Diätetik in Boccaccios Decameron. Berlin 2006.
- James, Liz: Women, men and eunuchs. Gender in Byzantium. London 1997.
- Jasper, Michael: Kriminalitätstheorien. Der „Labeling Approach“. Von den amerikanischen Ursprüngen bis zur deutschen Rezeption. Kriminalistik 54 (2000), S. 146.
- Jedin, Hubert/Latourette, Kenneth S./Martin, Jochen: Atlas zur Kirchengeschichte. Die christlichen Kirchen in Geschichte und Gegenwart. Freiburg 2004.
- Jüthner, Julius: Hellenen und Barbaren. Aus der Geschichte des Nationalbewusstseins. Leipzig 1923.

- Kaldellis, Anthony: Hellenism in Byzantium. The transformations of Greek identity and the reception of the classical tradition. Cambridge 2009.
- Kallis, Anastasios: Rezeption und Verwerfung der Florentiner Union. In: Alberigo, Giuseppe: The Council of Ferrara-Florence 1438/39-1989. Löwen 1991, S. 573-591.
- Kammerer-Grothaus, Helke: Zu italienischen Levante- und Troasreisen—Florenz als Bildungslandschaft. In: *Studia Troica* 15 (2005), S. 247-272.
- Kania, Katrin: Kleidung im Mittelalter. Materialien—Konstruktion—Nähtechnik; ein Handbuch. Köln 2010.
- Karpf, Jutta: Strukturanalyse der mittelalterlichen Bilderzählung. Ein Beitrag zur kunsthistorischen Erzählforschung. Marburg 1994.
- Katz, Dana E.: The Jew in the art of the Italian Renaissance. Philadelphia 2008.
- Kaufhold, Martin: Papst Eugen IV. (1431-1447) zwischen Rom und Florenz: Städtische Konkurrenz und gemeinsame Tradition. In: Henry Keazor (Hrsg.): Florenz—Rom: Zwischen Kontinuität und Konkurrenz. Münster 1998.
- Kemp, Wolfgang (Hrsg.): Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung. München 1989.
- Kemp, Wolfgang: Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto. München 1996.
- Kemp, Wolfgang: Ellipsen, Analepsen, Gleichzeitigkeiten. Schwierige Aufgaben für die Bilderzählung. In: Ders. (Hrsg.): Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung. München 1989, S. 62-88.
- Kianka, Frances: Byzantine-papal diplomacy. The role of Demetrius Cydones. In: *International History Review* 7:2 (1985), S. 174-213.
- Kianka, Frances: Demetrios Kydones and Italy. In: *Dumbarton Oaks Papers* 49 (1995), S. 99-110.
- King, David A.: Astrolabes and angels, epigrams and enigmas: From Regomontanus' Acrostic for Cardinal Bessarion to Piero della Francesca's Flagellation of Christ. Stuttgart 2007.
- Klein, Holger A.: Byzanz, der Westen und das wahre Kreuz. Die Geschichte einer Reliquie und ihrer künstlerischen Fassung in Byzanz und im Abendland. Wiesbaden 2004.
- Klibansky, Raymond/Leroux, Georges: Erinnerung an ein Jahrhundert. Frankfurt am Main 2001.
- Klinger, Linda Susan: The portrait collection of Paolo Giovio. Princeton 1991.
- Knapp, Fritz Peter/Niesner, Manuela (Hrsg.): Historisches und fiktionales Erzählen im Mittelalter. Berlin 2002.
- Koch, Margarete: Die Rückenfigur im Bild. Von der Antike bis zu Giotto. Recklinghausen 1969.
- Konstantinou, Evangelos (Hrsg.): Der Beitrag der byzantinischen Gelehrten zur abendländischen Renaissance des 14. und 15. Jahrhunderts. Frankfurt am Main [u.a.] 2006.
- Konstantinou, Evangelos: Griechische Migration in Europa. Geschichte und Gegenwart. Frankfurt am Main 2000.
- Koos, Marianne: Bildnisse des Begehrens. Das lyrische Männerporträt in der venezianischen Malerei des frühen 16. Jahrhunderts: Giorgione, Tizian und ihr Umkreis. Emsdetten 2006.
- Köster, Gabriele: In besonderer Mission. Der griechische Kardinal Bessarion wird Venezianer und erklärt die Venezianer zu Griechen. In: Peter Bell, Dirk Suckow, Gerhard Wolf (Hrsg.): Fremde in der Stadt. Ordnungen, Repräsentation und soziale Praktiken (13.-15. Jahrhundert). Frankfurt am Main [u.a.] 2010, S. 143-171.
- Köster, Gabriele: *Der venezianische Karneval zwischen Tradition und Neubeginn*. In: Rüdiger Fikentscher (Hrsg.): Fest- und Feiertagskulturen in Europa. Halle 2007, S. 55-78.
- Koutsogiannis, Theodore: The Renaissance Metamorphoses of Byzantine Emperor John VIII Palaeologus. In: Mina Gregori (Hrsg.): In the light of Apollo. Italian Renaissance and Greece. Ausst.-Kat.: National Gallery Athen, 22.12.2003-31.03.2004. Mailand 2003, S. 60-70.
- Kristeller, Paul Oskar: Renaissance thought. The classic, scholastic, and humanistic strains. New York 1961.
- Kristeller, Paul Oskar: Studies on Renaissance Humanism during the last twenty years. In: *Studies in the Renaissance* 9 (1962), S. 7-30.
- Kristeller, Paul: Early Florentine woodcuts. With an annotated list of Florentine illustrated books. London 1968.

- Kubiski, Joyce M.: *Uomini illustri: The revival of the author portrait in Renaissance Florence*. Ann Arbor 1993.
- Kubiski, Joyce: *Orientalizing costume in early fifteenth-century French manuscript painting (Cité des Dames Master, Limbourg brothers, Boucicaut Master, and Bedford Master)*. In: *Gesta*, 40 (2001) 2, S. 161-180.
- Kydonos, Demetrios/ Beck, Hans-Georg (Hrsg.): *Die "Apologia pro vita sua" des Demetrios Kydonos*. In: *Ostkirchliche Studien* Bd. 1 (1952) S. 208-225, 264-282.
- La Bella, Carlo: *Scultori nella Roma di Pio II (1458-1464). Considerazioni su Isaia da Pisa, Mino da Fiesole e Paolo Romano*. In: *Studi romani* 43 (1995), S. 26-42.
- Labowski, Lotte: *Per l'iconografia del cardinal Bessarione*. In: Gianfranco Fiaccadori (Hrsg.): *Bessarione e l'Umanesimo*. Neapel 1994.
- Lacher, Reimar F.: *Elemente einer Zeitgrammatik der Bilderzählung in der frühen italienischen Malerei*. In: Stefan Weppelmann (Hrsg.): *Geschichten auf Gold. Bilderzählungen der frühen italienischen Malerei*. Ausst.-Kat.: Gemäldegalerie Berlin, 04.11.2005-26.02.2006. Köln 2005, S. 89-99.
- Ladner, Gerhart: *Der Ursprung und die mittelalterliche Entwicklung der päpstlichen Tiara*. In: Herbert A. Cahn/Erika Simon (Hrsg.): *Tainia. Roland Hampe zum 70. Geburtstag am 2. Dezember 1978 dargestellt von Mitarbeitern, Schülern und Freunden*. Mainz 1980. S. 449-481.
- Ladner, Gerhart: *Die Anfänge des Kryptoporträts*. In: Florens Deuchler/Mechthild Flury-Lemberg/Karel Otavsky (Hrsg.): *Von Angesicht zu Angesicht: Porträtstudien*. Bern 1983, S. 78-97.
- Landino, Cristoforo: *Camaldolensische Gespräche*. Hrsg. v. Eugen Wolf. Jena 1927.
- Langenscheidt e-Wörterbuch Lateinisch-Deutsch: Version 4.0. Berlin/München 2004.
- Lauts, Jan: *Antonello da Messina*. Wien 1940.
- Lavin, Marilyn Aronberg: *Piero della Francesca*. London 2002.
- Lavin, Marilyn Aronberg: *Piero della Francesca. The Flagellation*. London 1972.
- Lavin, Marilyn Aronberg: *Piero della Francesca's "Flagellation", the triumph of Christian glory*. In: *The Art Bulletin* 50 (1968), S. 321-342.
- Lavin, Marilyn Aronberg: *Piero's 'Flagellation'*. In: *The Burlington Magazine* 121 (1979), S. 801.
- Lazaris, Stavros: *L'empereur Jean VIII Paléologue vu par Pisanelle lors du Concile de Ferrare-Florence*. In: Astérios Argyriou (Hrsg.): *L'Église dans le monde byzantin de la IVe croisade (1204) à la chute de Constantinople (1453)*. Amsterdam 2007, S. 293-324.
- Lazzarelli, Lodovico: *De gentiliū deorum imaginibus*. Hrsg. von Claudia Corfiati. Messina 2006.
- Lazzaroni, Michele/Muñoz, Antonio: *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*. Rom 1908.
- Lazzi, Giovanna: *Alla ricerca del ritratto d'autore*. In: Dies./Paolo Viti (Hrsg.): *Immaginare l'autore. Il ritratto del letterato nella cultura umanistica*. Florenz 2000, S. 41-51.
- Lazzi, Giovanna/Viti, Paolo (Hrsg.): *Immaginare l'autore. Il ritratto del letterato nella cultura umanistica*. Florenz 2000.
- Lazzi, Giovanna/Wolf, Gerhard (Hrsg.): *La stella e la porpora: Il corteo di Benozzo e l'enigma del Virgilio Riccardiano*. In: *Atti del convegno di studi, Florenz, 17.05.2007*. Kunsthistorisches Institut in Florenz. Florenz 2009.
- Lazzi, Giovanna: *L'immagine dell'autore nei manoscritti quattrocenteschi fiorentini: Riflessioni sull'abbigliamento come elemento connotante*. In: Melania Ceccanti (Hrsg.): *Il codice miniato laico: Rapporto tra testo e immagine*. Florenz 1997, S. 35-44.
- Lazzi, Giovanna: *L'immagine dell'autore nei manoscritti quattrocenteschi fiorentini: Riflessioni sull'abbigliamento come elemento connotante*. In: *Rivista di storia della miniatura* 1/2 (1998), S. 35-44.
- Lazzi, Giovanna: *Novità e persistenza nelle tipologie vestimentarie al tempo del Concilio: Dalla moda "alla franciosa" a quella "all'orientale"*. In: Paolo Viti (Hrsg.): *Firenze e il concilio del 1439*. Florenz 1994, S. 389-407.
- Lechner, Kilian: *Hellenen und Barbaren im Weltbild der Byzantiner. Die alten Bezeichnungen als Ausdruck eines neuen Kulturbewusstseins*. München 1955.
- Lehmann, Karl: *Das Bild zwischen Glauben und Sehen*. In: Gottfried Boehm, Horst Bredekamp (Hrsg.): *Ikonologie der Gegenwart*. München 2009, S. 83-98.
- Leidl, August: *Die Einheit der Kirchen auf den spätmittelalterlichen Konzilien. Von Konstanz bis Florenz*. Paderborn 1966.

- Lermolieff, Ivan [Morelli Giovanni]: Die Galerien zu München und Dresden. Leipzig 1891.
- Letts, Malcolm/Tafur, Pero: Travels and adventures 1435-1439 (The Broadway Travellers). London 1926.
- Lightbown, Ronald W.: Piero della Francesca. New York 1992.
- Likoudis, James/Cydones, Demetrius: Ending the Byzantine Greek schism. The 14th c. apologia of Demetrios Kydones for unity with Rome. New York 1983.
- Lilie, Ralph-Johannes: Byzanz. Das zweite Rom. Berlin 2003.
- Lippincott, Kristen: The Frescoes of the Salone dei Mesi in the Palazzo Schifanoia in Ferrara. Style, Iconography and Cultural Context. Ph.D. diss., University of Chicago 1987.
- Liutprand: Monumenta Germaniae Historica. Scriptores rerum Germanicarum in usum scholarum separatim editi 41. Die Werke Liutprands von Cremona. Hrsg. von Joseph Becker. Hannover 1915 [Neudruck 1977].
- Lockwood, Dean Putnam: Ugo Benzi, medieval philosopher and physician, 1376-1439. Chicago 1951.
- Lollini, Fabrizio: Bessarione e le arti figurative. In: Gianfranco Fiaccadori (Hrsg.): Bessarione e l'umanesimo. Ausst.-Kat.: Biblioteca Nazionale Marciana, Venedig, 27.04.-31.05.1994. Neapel 1994, S. 149-169.
- Lollini, Fabrizio: L'iconografia di Bessarione: Bessarion pictus. In: Gianfranco Fiaccadori (Hrsg.): Bessarione e l'umanesimo. Ausst.-Kat.: Biblioteca Nazionale Marciana, Venedig, 27.04.-31.05.1994. Neapel 1994, S. 275-284.
- Lomastro Tognato, Francesco: Legge di Dio e Monti di Pietà. Marco da Montegalio, 1425-1496. Vicenza 1996.
- Lorber, Maurizio: Riflessi semiotici e "connoisseurship". Morelli, Berenson, Riegl. L'origine di un modello epistemologico. In: Arte in Friuli, arte a Trieste 25 (2006), S. 135-152.
- Lorizzo, Loredano: Un falso Rinascimento? 2. Il barone Michele Lazzaroni e la scultura (Studiolo 2014, 11), S. 109-119.
- Ludwig, Walther (Hrsg.): Die Borsias des Tito Strozzi. Ein lateinisches Epos der Renaissance. München 1977.
- Luhmann, Niklas (Hrsg.): Die Religion der Gesellschaft. Hrsg. von André Kieserling. Frankfurt am Main 2002.
- Lukšić, Tugomir (Hrsg.): Guide—Mimara Museum. Zagreb 2003.
- Lurati, Patricia: Esotismi dei costumi femminili tardogotici nei cassoni nuziali toscani. In: Dalla testa ai piedi (2006), S. 351-365.
- Luzio, Alessandro/Renier, Rodolfo: Mantova e Urbino. Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni familiari e nelle vicende politiche. Turin 1893.
- Machiavelli, Niccolò: Die florentinische Geschichte. Karlsruhe 1834.
- Macho, Thomas/Schäffner, Wolfgang/Weigel, Silvia (Hrsg.): „Der liebe Gott steckt im Detail“: Mikrostrukturen des Wissens. München 2003.
- Macinghi negli Strozzi, Alessandra/Doren, Alfred: Briefe. Jena 1927.
- McVeigh, Terence A.: The allegory of the poets. A study of classical tradition in medieval interpretation of Virgil, Fordham 1964.
- Maetzke, Anna Maria/Bertelli, Carlo/Lavin, Marilyn Aronberg: Piero della Francesca. La leggenda della Vera Croce in San Francesco ad Arezzo. Milano 2001.
- Maisano, Riccardo/Rollo, Antonio: Manuele Crisolora e il ritorno del greco in Occidente. Napoli 2002.
- Makowski, John F.: "Nisus and Euryalus: A Platonic Relationship." In: The Classical Journal 85.1 (1989), S. 1-15.
- Mallett, Michael E.: The Florentine galleys in the fifteenth century: With the diary of Luca di Maso degli Albizzi, 1429-1430. Oxford 1967.
- Malvezzi Medici, Nerio de: Alessandro V. papa a Bologna. In: Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria... di Romagna, S. III, 9 (1891) 362-379; 11 (1893) 39-56.
- Mandalari, Giannantonio: Fra Barlaamo Calabrese. Maestro del Petrarca. Roma 1888.
- Manusakas, Manusos: The publishing activity of the Greeks during the Italian Renaissance (1469-1523). Ausst.-Kat.: Benaki Museum, Athen, 15.06.-15.09.1987. Athen 1987.

- Marchand, Eckart: Gebärden in der Florentiner Malerei. Studien zur Charakterisierung von Heiligen, Uomini Famosi und Zeitgenossen im Quattrocento. Münster 2004.
- Marchi, Andrea de/Ciconi, Rossano: Pittori a Camerino nel Quattrocento. Mailand 2002.
- Marino, Eugenio: Il "Diluvio" di Paolo Uccello nel Chiostro Verde di Santa Maria Novella e i suoi (possibili) rapporti con il Concilio di Firenze. In: Paolo Viti (Hrsg.): Firenze e il concilio del 1439. Florenz 1994, S. 317-387.
- Marosi, Ernő: Reformatio Sigismundi—Künstlerische und politische Repräsentation am Hof Sigismunds von Luxemburg. In: Sigismundus Rex et Imperator: Kunst und Kultur zur Zeit Sigismunds von Luxemburg 1387-1437. Ausst.-Kat.: Szépmvészeti Múzeum, Budapest 18. 03.-18.06.2006; Musée National d'histoire et d'art, Luxembourg, 13.07.-15.10.2006. Mainz 2006, S. 24-39.
- Marsh, David: The quattrocento dialogue. Classical tradition and humanist innovation. Cambridge 1980.
- Martin, John Jeffries: Myths of Renaissance individualism. Basingstoke [u.a.] 2004.
- Märtl, Claudia: Papst Pius II. (1458-1464) in der Kapelle des Palazzo Medici Riccardi zu Florenz. Ein Beitrag zu Ikonographie und Zeremoniell der Päpste in der Renaissance. In: Concilium medii aevi 3 (2000), S. 155-183.
- Marx, Karl/Engels, Frederick/Baxandall, Lee/Morawski Stefan (Hrsg.): On literature and art: A selection of writings. New York 1977.
- Masai, François: Pléthon et le platonisme de Mistra. Paris 1956.
- McManus, Stuart M.: "Byzantines in the Florentine polis. Ideology, Statecraft and ritual during the Council of Florence." In: The Journal of the Oxford University History Society 6 (Michaelmas 2008/Hilary 2009), S. 8-10.
- Mellinkoff, Ruth: Outcasts. Signs of otherness in northern European art of the late Middle Ages. Berkeley 1993.
- Meltzing, Otto: Das Bankhaus der Medici und seine Vorläufer. Jena 1906.
- Melville, Gert: Fiktionen als pragmatische Erklärungen des Unerklärbaren: Mohammed—Ein verhinderter Papst. In: Fritz Peter Knapp/Manuela Niesner (Hrsg.): Historisches und fiktionales Erzählen im Mittelalter. Berlin 2002, S. 27-44.
- Menna, Maria Raffaella: Bisanzio e l'ambiente umanistico a Firenze. In: Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte 3 (2000), S. 111-158.
- Mersch, Margit (Hrsg.): Lateinisch-griechisch-arabische Begegnungen. Kulturelle Diversität im Mittelmeerraum des Spätmittelalters (Europa im Mittelalter 15). Berlin 2009.
- Meserve, Margaret: News from Negroponte. Politics, popular opinion, and information exchange in the first decade of the Italian press. In: Renaissance Quarterly 59 (2006), S. 440-480.
- Meurer, Heribert: Zwei antike Vorbilder und die Rückenfigur im Johannes-Altar des Rogier van der Weyden. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 31 (1969), S. 233-242.
- Meyer-Weinschel, Ady: Renaissance und Antike. Beobachtungen über das Aufkommen der antikisierenden Gewandgebung in der Kunst der italienischen Renaissance. Reutlingen 1933.
- McGee, David/Long, Pamela O.: The book of Michael of Rhodes. A fifteenth-century maritime manuscript. Cambridge (Mass.) 2009.
- Miethke, Jürgen: Die großen Konzilien des 15. Jahrhunderts als Medienereignis. Kommunikation und intellektueller Fortschritt auf den Großtagungen. In: Laurent Cesalli (Hrsg.): University, council, city. Intellectual culture on the Rhine (1300-1550). Turnhout 2007, S. 291-322.
- Miziolek, Jerzy: The "Odyssey" cassone panels from the Lanckoroński Collection : on the origins of depicting Homer's epic in the art of Italian Renaissance. In: Artibus et historiae, 27 (2006), S. 53, 57-88.
- Mohler, Ludwig: Aus Bessarions Gelehrtenkreis. Abhandlungen, Reden, Briefe von Bessarion, Theodoros Gazes, Michael Apostolios, Andronikos Kallistos, Georgios Trapezuntios, Niccolò Perotti, Niccolò Capranica. Aalen 1967.
- Mohler, Ludwig: Bessarionis In calumniatorem Platonis libri IV. Aalen 1967.
- Mohler, Ludwig: Kardinal Bessarion als Theologe, Humanist und Staatsmann. I. Teil: Bessarions Jugendzeit und sein Anteil am Konzil von Ferrara-Florenz. Paderborn 1920.
- Mohler, Ludwig: Zwei unedierte griechische Briefe über das Unionskonzil von Ferrara-Florenz. In: Oriens christianus (1916), S. 213-222.



- Molteni, Elisabetta/Nicoloso, Paolo/Guerra, Andrea: Il trionfo della miseria: Gli alberghi dei poveri di Genova, Palermo e Napoli. Mailand 1995.
- Monfasani, John: Bessarion's (Quod natura consulto agat) im MS Vat. Gr. 1720. In: Gianfranco Fiaccadori (Hrsg.): Bessarione e l'umanesimo. Ausst.-Kat.: Biblioteca Nazionale Marciana, Venedig, 27.04.-31.05.1994. Neapel 1994, S. 323-324.
- Monfasani, John: Byzantine scholars in Renaissance Italy. Cardinal Bessarion and other emigrés. Aldershot 1995.
- Monfasani, John: George of Trebizond. A biography and a study of his rhetoric and logic. Leiden 1976.
- Monfasani, John: Greeks and Latins in Renaissance Italy. Studies on humanism and philosophy in the 15th century. Aldershot 2004.
- Monfasani, John: Pletho's date of death and the burning of his "Laws". In: Byzantinische Zeitschrift 098 (2005), S. 459-463.
- Monti, Richard C.: The Dido episode and the Aeneid. Roman social and political values in the epic. Leiden 1981.
- Moos, Peter von: Das mittelalterliche Kleid als Identitätssymbol und Identifikationsmittel. In: Ders. (Hrsg.): Unverwechselbarkeit. Persönliche Identität und Identifikation in der vormodernen Gesellschaft. Köln 2004, S. 123-147.
- Morelli, Giovanni/Schwarze, Johannes: Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Ein kritischer Versuch. Leipzig 1880.
- Moser, Dietz-Rüdiger: Fastnachtsbrauch und Fastnachtsspiel im Kontext liturgischer Vorgaben. In: Ridder, Klaus (Hrsg.): Fastnachtsspiele. Weltliches Schauspiel in literarischen und kulturellen Kontexten. Tübingen 2009, S. 151-166.
- Mout, Nicolette: Die Kultur des Humanismus. Reden, Briefe, Traktate, Gespräche von Petrarca bis Kepler. München 1998.
- Müller, Monika E.: Sarazenen und andere Orientalen—Differenz und Gegen-Identität als Gestaltungsprinzipien in der apulischen Konsolplastik (12.-15. Jahrhundert). In: Peter Bell/ Dirk Suckow/Gerhard Wolf (Hrsg.): Fremde in der Stadt. Ordnungen, Repräsentation und soziale Praktiken (13.-15. Jahrhundert). Frankfurt am Main [u.a.] 2010, S. 63-89.
- Müller-Bochat, Eberhard: Leon Battista Alberti und die Vergil-Deutung der Disputationes Camaldulenses. Zur allegorischen Dichter-Erklärung bei Cristoforo Landino. Krefeld 1968.
- Murphy, Caroline: Lavinia Fontana. A painter and her patrons in sixteenth-century Bologna. New Haven 2003.
- Naujokat, Anke: Ad instar iherosolimitani sepulchri: Gestalt und Bedeutung des Florentiner Heiliggrabtempietto von L. B. Alberti. Aachen 2008.
- Naujokat, Anke: Pax et concordia. Das Heilige Grab von Leon Battista Alberti als Memorialbau des Florentiner Unionskonzils 1439-1443. Freiburg/Berlin 2006.
- Neu Watkins, Renee: Mythology as Code: Lapo Da Castiglionchio's View of Homosexuality and Materialism at the Curia. In: Journal of the History of Ideas 53 (1992) 1, S. 138-144.
- Niccoli, Bruna: Vesti dipinte e iconografia nel Quattrocento fiorentino. Da una lettura del Cassone Adimari. In: Clara Baracchini (Hrsg.): La favola dell'arte. Scritti in ricordo di Gemma Landolfi. Pisa 2008, S. 125-137.
- Nicol, Donald MacGillivray: The Byzantine lady. Ten portraits, 1250-1500. Cambridge 1994.
- Nilgen, Ursula: Der Streit über den Ort der Kreuzigung Petri. Filarete und die zeitgenössische Kontroverse. In: Reibungspunkte (2008), S. 199-208.
- Nilgen, Ursula: Filaret's Bronzetür von St. Peter in Rom. Ein päpstliches Bildprogramm des 15. Jahrhunderts. In: Jahrbuch für christliche Kunst 17 (1988), S. 351-376.
- Nilgen, Ursula: Filaret's Bronzetür von St. Peter. Zur Interpretation von Bild und Rahmen. In: Actas del XXIII. Congreso internacional de historia del arte. Granada 1976-78. Madrid 1978, S. 569-585.
- Nilgen, Ursula: Formeneklektizismus und Themenvielfalt als Programm in der römischen Frührenaissance—Filaret's Tür von St. Peter. In: Literarische Formen des Mittelalters (2000), S. 149-208.
- Norden, Eduard: P. Vergilius Maro Aeneis Buch VI. Darmstadt 1957.
- Norden, Walter: Das Papsttum und Byzanz. Die Trennung der beiden Mächte und das Problem ihrer Wiedervereinigung bis zum Untergange des byzantinischen Reichs (1453). New York 1958.

- Oberste, Jörg: Einführung. Städtische Repräsentation und die Fiktion der Kommune. In: Ders. (Hrsg.): *Repräsentationen der mittelalterlichen Stadt*. Regensburg 2008, S. 7-12.
- Olschki, Leonardo: Asiatic exoticism in Italian art of the early Renaissance. In: *The art bulletin* 26 (1944) 2, S. 95-106.
- Origo, Iris: *Der Heilige der Toskana: Leben und Zeit des Bernardino von Siena*. München 1989.
- Ottomeyer, Hans/Völkel, Michaela (Hrsg.): *Die öffentliche Tafel: Tafelzeremoniell in Europa 1300-1900*. Ausst. Kat.: Deutsches Historisches Museum, München, 29.11.2001-11.03.2002. Wolfra-tshausen 2003.
- Ousterhout, Robert: Symbole der Macht. Mittelalterliche Heraldik zwischen Ost und West. In: Margit Mersch (Hrsg.): *Lateinisch-griechisch-arabische Begegnungen. Kulturelle Diversität im Mittel-meerraum des Spätmittelalters (Europa im Mittelalter 15)*. Berlin 2009, S. 91-110.
- Paci, Gianfranco: *Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'Umanesimo*. Reggio Emilia 1998.
- Panizza-Lorch, Maristella de: *A Defense of Life: Lorenzo Valla's Theory of Pleasure*. München 1985.
- Panofsky, Erwin: *Gotische Architektur und Scholastik. Zur Analogie von Kunst, Philosophie und Theologie im Mittelalter*. Hrsg. von Erwin Fragenberg. Köln 1989.
- Panofsky, Erwin: *Die Renaissance der europäischen Kunst*. Hrsg. von Horst Günther. Frankfurt am Main 2001.
- Panofsky, Erwin: *Originale e riproduzione in facsimile*. In: *Eidos*, N.S. 7 (1990), S. 4-10.
- Papandreou, Damaskinos: *Die Konzilien von Basel und Ferrara-Florenz. Orthodoxe Kirche—Unionsbestrebungen*. Basel 1992.
- Parani, Maria G.: *Reconstructing the reality of images. Byzantine material culture and religious iconography (11<sup>th</sup>-15<sup>th</sup> centuries)*. Leiden 2003.
- Pardi, Giuseppe (Hrsg.): *Diario ferrarese dall'anno 1409 sino al 1502*. Bologna 1933.
- Pastor, Ludwig von: *Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance bis zur Wahl Pius' II., Martin V., Eugen IV., Nikolaus V., Kalixtus III.* Freiburg 1925.
- Patrut, Iulia: *Phantasma Nation. ‚Zigeuner‘ und Juden als Grenzfiguren des ‚Deutschen‘ (1770–1920)*. Würzburg 2014.
- Peers, Glenn: Manuel II. Paleologos's ekphrasis on a tapestry in the Louvre. Word over image. In: *Revue des études byzantines* 61 (2003), S. 201-214, 288.
- Perosa, Alessandro (Hrsg.): *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*. London 1960.
- Pertusi, Agostino (Hrsg.): *La caduta di Costantinopoli*. Mailand 1976.
- Pertusi, Agostino/Mazzucchi, Carlo Maria: *Bisanzio e i Turchi nella cultura del Rinascimento e del Barocco. Tre saggi di Agostino Pertugi*. Milano 2004.
- Pfisterer, Ulrich (Hrsg.): *Metzler-Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. Stuttgart 2003.
- Pfisterer, Ulrich/Seidel, Max: *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*. München 2003.
- Pfisterer, Ulrich: *Filaretos historia und commentarius. Über die Anfänge humanistischer Geschichtstheorie im Bild*. In: Klaus Krüger/Rudolf Preimesberger/Valeska von Rosen (Hrsg.): *Der stumme Diskurs der Bilder*. München/Berlin 2003, S. 139-176.
- Pfisterer, Ulrich: *Filaretos Künstlerwissen und der wiederaufgefundene Traktat „De arte fuxoria“ des Giannantonio Porcellio de' Pandoni*. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 46 (2003), S. 121-151.
- Pfisterer, Ulrich: *Freundschaftsbilder—Liebesbilder. Zum visuellen Code männlicher Passionen in der Renaissance*. In: *Freundschaft* (2006), S. 239-259.
- Pfisterer, Ulrich: *Giovanni Morelli (1816-1891)*. In: Ders. (Hrsg.): *Klassiker der Kunstgeschichte 1. Von Winckelmann bis Warburg*. Frankfurt am Main/München 2007, S. 92-109.
- Pfisterer, Ulrich: *Lysippus und seine Freunde: Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance, oder: Das erste Jahrhundert der Medaille*. Berlin 2008.
- Philelphus, Franciscus/DeKeyser, Jeroen/Blanchard, W. Scott: *On exile (The I Tatti Renaissance Library, Bd. 55)*. Cambridge, Mass. 2013.
- Piccolomini, Enea Silvio: *Ich war Pius II: Memoiren eines Renaissancepapstes*. Hrsg. von Günter Stölzl. Augsburg 2008.

- Piltz, Elisabeth: *Kamelaukion et mitra. Insignes byzantins impériaux et ecclésiastiques* (FiguraN.S. 15.1977). Stockholm 1977.
- Piltz, Elisabeth: *Le costume officiel des dignitaires byzantins à l'époque Paléologue*. Stockholm 1994.
- Pius II: *Commentaries*. Hrsg. von Margaret Meserve und Marcello Simonetta. Cambridge 2003.
- Pius II.: *Pii II Commentarii rerum memorabilium quae temporibus suis contigerunt*. Bd. II, Biblioteca Apostolica Vaticana: Studi e testi. Bd. 313. Città del Vaticano 1984.
- Pius II.: *Epistola ad Mahumetem*. Hrsg. von Reinhold Gleis und Markus Köhler. Trier 2001.
- Plaisance, Michel: *Florence in the time of the Medici: Public celebrations, politics, and literature in the fifteenth and sixteenth centuries*. Toronto 2008.
- Pletho, Georgios Gemistos: *Politik, Philosophie und Rhetorik im spätbyzantinischen Reich 1355-1452*. Hrsg. von Wilhelm Blum. Stuttgart 1988.
- Plinius Secundus, Gaius: *Naturalis historia*. Naturgeschichte. Hrsg. von Marion Giebel. Ditzingen 2005.
- Plinius Secundus, Gaius: *Die Naturgeschichte des Caius Plinius Secundus*. Bd. 2. Leipzig (1881) 2007.
- Plutarchus: *Plutarch's lives*. Bd. 9. Demetrius and Antony, Pyrrhus and Caius Marius. London 1968.
- Pochat, Götz: *Bild—Zeit. Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts*. Wien 2004.
- Pochat, Götz: *Das Fremde im Mittelalter. Darstellung in Kunst und Literatur*. Würzburg 1997.
- Pochat, Götz: *Der Exotismus während des Mittelalters und der Renaissance. Voraussetzungen, Entwicklungen und Wandel eines bildnerischen Vokabulars*. Stockholm 1970.
- Podskalsky, Gerhard: *Kommt einem einseitig synodal aufgekündigten Unionskonzil aus der Sicht des anderen Vertragspartners noch fortdauernde Rechtskraft zu? Zur Rezeptionsgeschichte des Florentinum*. In: *Orientalia Christiana Periodica* 72 (2006), S. 189-194.
- Poeschke, Joachim: *Die Skulptur der Renaissance in Italien. Band I. Donatello und seine Zeit*. München 1990.
- Poggio Bracciolini, Gian Francesco/ Semerari, Alfred (Hrsg.): *Die Schwänke und Schnurren des Florentiners Gian Francesco Poggio Bracciolini, Romanische Meistererzähler*. Bd. 4. Leipzig 1905.
- Poggio Bracciolini, Gian Francesco/ Vallesse, G. (Hrsg.): *Contro l'ipocrisia (i frati ipocriti)*. Bd. 1. Neapel 1946.
- Poggio Bracciolini, Gian Francesco: *Scripta in editone Basilensi anno 1538 collata, Monumenta politica et philosophica rariora*. Bd. Serie 2, 4. Turin 1964.
- Poggio Bracciolini, Gian Francesco: *Opera miscellanea edita et inedita, Monumenta politica et philosophica rariora*. Bd. Serie 2, 5. Turin 1966.
- Politianus, Angelus: *Opera omnia*. Hrsg. von Anna Ida Maier. 3 Bd. Turin 1971.
- Pontani, Anna: *I Graeca di Ciriaco d'Ancona (Con due disegni autografi inedite e una notizia su Cristoforo da Rieti)*. In: *Thesaurismata* 24 (1994), S. 37-148.
- Prinz, Wolfram: *Die Storia oder die Kunst des Erzählens in der italienischen Malerei und Plastik des späten Mittelalters und der Frührenaissance 1260-1460*. Mainz 2000.
- Raby, Julian: *Venice, Dürer and the oriental mode*. London 1983.
- Rathmann, Thomas: *Geschehen und Geschichten des Konstanzer Konzils. Chroniken, Briefe, Lieder und Sprüche als Konstituenten eines Ereignisses*. München 2000.
- Rave, Paul Ortwin: *Paolo Giovio und die Bildnisbücher des Humanismus. Jahrbuch der Berliner Museen (Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, Neue Folge) 1 (1959), S. 119-154*.
- Raynaldus, Odoricus: *Annales ecclesiastici di Cesare Baronio cum Critica historicochronologica Ant. Pagii, et Continuatione Raynaldi, Notisque Dom. Georgii et Joh. Dominici Mansi*. Lucca 1752.
- Reed, Joseph D.: *Virgil's gaze. Nation and poetry in the Aeneid*. Princeton [u.a.] 2007.
- Rehm, Dieter: *Die „Geißelung Christi“ von Piero della Francesca als bildlicher Kommentar der nicht wirklich geglückten Einigung von Ost- und Westkirche zur Rettung Konstantinopels*. In: *Byzantinische Zeitschrift* 101 (2008), S. 169-198.
- Rehm, Ulrich: *Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung*. München 2002.
- Rehm, Ulrich: *Wieviel Zeit haben die Bilder? Franz Wickhoff und die kunsthistorische Erzählforschung*. In: Maria Theisen (Hrsg.): *Wiener Schule. Erinnerung und Perspektiven*. Wien 2005, S. 161-189.

- Reichel, Andrea-Martina: Die Kleider der Passion: Für eine Ikonographie des Kostüms. Berlin 1998.  
(Digitale Dissertation, Download unter :  
<http://edoc.hu-berlin.de/dissertationen/kunstgeschichte/reichel-andrea/PDF/Reichel.pdf>)
- Reichert, Folker: Das Land der Griechen mit der Seele suchend. Cristoforo Buondelmonti und Ciriaco d'Ancona in der Ägäis. In: G. Huber-Rebenich/W. Ludwig (Hrsg.): Frühneuzeitliche Bildungsreisen im Spiegel lateinischer Texte. Weimar 2007, S. 57-73.
- Resta, Gianvito: Francesco Filelfo. Tra Bisanzio e Roma. In: Francesco Filelfo nel quinto centenario della morte. Padua 1986, S. 1-60.
- Ricci, Corrado: Il Tempio Malatestiano. Rimini 1974.
- Ricci, Giuliana: Da un'interpretazione vitruviana il primo trattato sul teatro rinascimentale. In: Il Sant'Andrea di Mantova e Leon Battista Alberti. Mantua 1974, S. 307-317.
- Richental, Ulrich von: Chronik des Constanzer Konzils. Stuttgart 1882.
- Richter, Irma [u.a.]: Italienische Malerei der Renaissance im Briefwechsel von Giovanni Morelli und Jean Paul Richter 1876-1891. Baden-Baden 1960.
- Ringrose, Kathryn M.: The perfect servant. Eunuchs and the social construction of gender in Byzantium. Chicago 2003.
- Rinuccini, Filippo: Ricordi storici di Filippo di Cino Rinuccini dal 1282 al 1460, colla continuazione di Alamanno e Neri suoi figli fino al 1506, seguiti da altri monumenti inediti di storia patria estratti dai codici originali e preceduti dalla storia genealogica della loro famiglia e dalla descrizione della cappella gentilizia in S. Croce, con documenti ed illustrazioni. Firenze 1840.
- Robin, Diana Maury: Filelfo in Milan. Writings 1451-1477. Princeton 1991.
- Robinson, Paschal: „St. Bernardine of Siena“. The Catholic Encyclopedia. Vol. 2. New York 1907.  
(Online-Dokument, <http://www.newadvent.org/cathen/02505b.htm>)
- Rocholl, Rudolf: Bessarion: Studie zur Geschichte der Renaissance. Leipzig 1904.
- Rocke, Michael: Forbidden Friendships. Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence. New York 1996.
- Roeck, Bernd/Tönnemann, Andreas: Die Nase Italiens: Federico da Montefeltro, Herzog von Urbino. Berlin 2005.
- Roeck, Bernd: Das historische Auge. Kunstwerke als Zeugen ihrer Zeit; von der Renaissance zur Revolution. Göttingen 2004.
- Roeck, Bernd: Große Männer und Frauen der Renaissance. Achtunddreißig biographische Porträts. München 1995.
- Roeck, Bernd: Mörder, Maler und Mäzene. Piero della Francesca „Geißelung“; eine kunsthistorische Kriminalgeschichte. München 2006.
- Roettgen, Steffi: Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. München 1996/97.
- Rombach, Ursula: Vita activa und vita contemplativa bei Cristoforo Landino. Stuttgart 1991.
- Ronchey, Silvia: Il „salvataggio occidentale“ di Bisanzio. Una lettera di Enea Silvio Piccolomini e l'allegoria pittorica di Bisanzio nel primo Rinascimento. In: Bizantio, Benetia kai ho hellēnophrankikos kosmos (2002), S. 125-150.
- Ronchey, Silvia: L'enigma di Piero. L'ultimo bizantino e la crociata fantasma nella rivelazione di un grande quadro. Mailand 2006 (3. Auflage).
- Ronchey, Silvia: Malatesta—Paleologi. Un'alleanza dinastica per rifondare Bisanzio nel quindicesimo secolo. In: Byzantinische Zeitschrift 93 (2000), S. 521-567.
- Ronchey, Silvia: Piero, Pisanello e i bizantini al concilio di Ferrara—Firenze. In: Carlo Bertelli, Piero (Hrsg.): Piero della Francesca e le corti italiane. Ausst.-Kat.: Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna, Arezzo 31.03.-22.07.2007. Mailand 2007, S. 13-19.
- Ronchey, Silvia: Un'aristocratica bizantina in fuga: Anna Notaras Paleologina. In: Susanne Winter (Hrsg.): Donne a Venezia. Vicende femminili fra Trecento e Settecento. Rom/Venedig 2004, S. 23-45.
- Roser, Hannes: St. Peter in Rom im 15. Jahrhundert: Studien zu Architektur und skulpturaler Ausstattung. München 2005.

- Rubinstein, Ruth: Pius II's Piazza S. Pietro and St. Andrew's head. In: Fraser, D. (Hrsg.): Essays in the history of architecture presented to Rudolf Wittkower. Essays presented to Rudolf Wittkower on his sixty-fifth birthday. Bd. I. London 1967, S. 22-33.
- Rudy, Kathryn M./Baert, Barbara (Hrsg.): Weaving, Veiling, and Dressing. Textiles and Their Metaphors in the Late Middle Ages. Brepols 2007.
- Rueben, Heinrich: Der Humanist und Regularkanoniker Timoteo Maffei aus Verona (ca. 1415-1470). Eine Biographie zum Problem des christlichen Humanismus in der italienischen Renaissance. Köln 1975.
- Rummel, Philipp von: Habitus barbarus. Kleidung und Repräsentation spätantiker Eliten im 4. und 5. Jahrhundert. Berlin 2007.
- Runciman, Steven: The last Byzantine Renaissance. Cambridge 1970.
- Running, P.: Letter. In: The Art Bulletin 1953, S. 85.
- Russell, Bertrand: Philosophie des Abendlandes. Ihr Zusammenhang mit der politischen und der sozialen Entwicklung. Köln 2001.
- Russell, Francis: Two Italian Madonnas. In: The Burlington magazine, 120 (1978), S. 152-155.
- Said, Edward W.: Orientalism. New York 2003.
- Salisbury, Johannes von: *Metalogicon*, III, 4. Hrsg. von J. B. Hall. Tournhout 1991.
- Saslow, James M.: Ganymede in the Renaissance. Homosexuality in Art and Society. New Haven 1986.
- Satzinger, Georg (Hrsg.): Die Renaissance-Medaille in Italien und Deutschland. Münster 2004.
- Sauer, Bruno: Die Randreliefe an Filarete's Bronzethür von St. Peter. In: Repertorium für Kunstwissenschaft 20 (1897), S. 1-22.
- Saviello, Alberto: Zu einer Bildtopographie des Fremden. Völkerdarstellungen an der Piazza di San Marco in Venedig. In: Peter Bell, Dirk Suckow, Gerhard Wolf (Hrsg.): Fremde in der Stadt. Ordnungen, Repräsentationen und soziale Praktiken (13.-15. Jahrhundert). Frankfurt am Main [u.a.] 2010, S. 89-119.
- Schäffner, Wolfgang (Hrsg.): Der liebe Gott steckt im Detail. Mikrostrukturen des Wissens. München 2003.
- Schaller, Dieter: Poggio Bracciolinis Invektive gegen Nicolò Perotti: Ein Stück von der Nachtseite des Renaissance-Humanismus. In: Florenz in der Frührenaissance: Kunst, Literatur, Epistolographie in der Sphäre des Humanismus. Hrsg. von Justus Müller Hofstede. Rheinbach 2002.
- Scharf, Friedhelm: Der Freskenzyklus des Pellegrinaios in S. Maria della Scala zu Siena: Historienmalerei und Wirklichkeit in einem Hospital der Frührenaissance. Hildesheim 2001.
- Scheller, Robert W.: Exemplum. Model-book drawings and the practice of artistic transmission in the middle ages (ca. 900-ca. 1470). Amsterdam 1995.
- Schenk, Gerrit Jasper: Der Einzug des Herrschers. „Idealschema“ und Fallstudie zum Adventuszeremoniell für römisch-deutsche Herrscher in spätmittelalterlichen italienischen Städten zwischen Zeremoniell, Diplomatie und Politik. (Mikrofiche-Ausg.) Marburg 1996.
- Schenk, Gerrit Jasper: Rituelle Beraubung—,Volksvergnügen‘ oder Forschungsmythos? Vorgänge um die Einsetzung des venezianischen Dogen im Vergleich mit ähnlichen *rites de passage*. In: Marion Steinicke, Stefan Weinfurter (Hrsg.): Investitur- und Krönungsrituale. Herrschaftseinsetzungen im kulturellen Vergleich. Köln 2005, S. 321-345.
- Schlosser, Julius von: Präludien. Vorträge und Aufsätze. Berlin 1927.
- Schmieder, Felicitas: Europa und die Fremden: Die Mongolen im Urteil des Abendlandes vom 13. bis in das 15. Jahrhundert. Sigmaringen 1994.
- Schnabel, Nikodemus C.: Die liturgischen Gewänder und Insignien des Diakons, Presbyters und Bischofs in den Kirchen des byzantinischen Ritus. Würzburg 2008.
- Schoell-Glass, Charlotte: Repräsentation. In: Ulrich Pfisterer (Hrsg.): Metzler-Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe. Stuttgart 2003, S. 306-309.
- Schreiner, Peter: Giovanni Aurispa in Konstantinopel. Schicksale griechischer Handschriften im 15. Jahrhundert. In: Johannes Helmrath/Heribert Müller: Studien zum 15. Jahrhundert. 2 Bde. München 1994, S. 623-642.
- Ewige Antike oder immerwährende Renaissance? Formen von Verständnis und Akzeptanz der Antike in Byzanz.

- Schreiner, Peter: Ewige Antike oder immerwährende Renaissance? Formen von Verständnis und Akzeptanz der Antike in Byzanz. In: Ludger Grenzmann, Klaus et al. (Hrsg.): Die Präsenz der Antike im Übergang vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit. Göttingen 2004. S. 389-412.
- Schubring, Paul: Cassoni: Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance; ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento. Leipzig 1923.
- Schumacher, Andreas (Hrsg.): Botticelli—Bildnis, Mythos, Andacht. Ausst.-Kat.: Städel Museum, Frankfurt am Main, 13.11.09-28.02.10. Frankfurt am Main 2010.
- Schuster, Meinhard (Hrsg.): Die Begegnung mit dem Fremden. Wertungen und Wirkungen in Hochkulturen vom Altertum bis zur Gegenwart. Stuttgart 1996.
- Schweikhart, Gunter: Piero de' Medici, Alberti und Filarete. In: Ulrich Rehm, Andreas Tönnemann (Hrsg.): Die Kunst der Renaissance. Köln [u.a.] 2001.
- Secchi Tarugi, Luisa: Oriente e Occidente nel Rinascimento. Firenze 2009.
- Seehuber, Engelbert mit Degenhart, Bernhard und Schmitt, Annegrit: Pisanello. Pisanello und Bono da Ferrara. München 1995.
- Seitter, Walter: Das Wappen als Zweitkörper und Körperzeichen. In: Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hrsg.): Die Wiederkehr des Körpers. Frankfurt am Main 1982, S. 299-312.
- Seitter, Walter: Gibt es ein Bild von Plethon? In: Blum, Wilhelm/Seitter, Walter (Hrsg.): Georgios Gemistos Plethon (1355-1452). Reformpolitiker, Philosoph, Verehrer der alten Götter. Zürich 2005.
- Seppelt, Franz Xaver: Geschichte der Päpste: Von den Anfängen bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. München 1957.
- Servius, Maurus Honoratius: Servii Grammatici in Vergilii Carmina commentarii. Codex Leidensis B.P.L. 52. Hrsg. von Gerard Isaac Lieftinck. Amsterdam 1960.
- Servius, Maurus Honoratius: Servius' Commentary on Book Four of Virgil's Aeneid. An annotated translation. Hrsg. von Christopher Michael McDonough. Wauconda, Ill. 2004.
- Settis, Salvatore/Cupperi, Walter/Bentini, Jadranka: Il Palazzo Schifanoia a Ferrara. The Palazzo Schifanoia in Ferrara. Modena 2007.
- Settis, Salvatore: Giorgiones "Gewitter". Auftraggeber und verborgenes Sujet eines Bildes in der Renaissance. Berlin 1982.
- Settis, Salvatore/Toracca, Donatella: La Libreria Piccolomini nel duomo di Siena. Modena 1998.
- Setton, Kenneth Meyer: "The Emperor John VIII Slept Here ...". In: *Speculum* 33 (1958) 2, S. 222-228.
- Setton, Kenneth Meyer: The papacy and the Levant (1204-1571). Vol. II. The fifteenth century. Philadelphia 1978.
- Setton, Kenneth Meyer: The Byzantine background to the Italian Renaissance. In: Proceedings of the American Philosophical Society 100 (1956), S. 1-76.
- Shaw, Christine: The politics of exile in Renaissance Italy. Cambridge 2000.
- Sieben, Hermann Josef: Die via concilii zur Wiedervereinigung der Kirchen. Stellungnahmen, Hindernisse, konkrete Projekte. Ein historischer Exkurs (13.-17. Jhd.). In: Giuseppe Alberigo (Hrsg.): Christian unity. The Council of Ferrara-Florence. Leuven 1991, S. 23-56.
- Sieben, Hermann Josef: Konzilsdarstellungen—Konzilsvorstellungen. 1000 Jahre Konzilsikonographie aus Handschriften und Druckwerken. Würzburg 1990.
- Sieben, Hermann Josef: Traktate und Theorien zum Konzil. Vom Beginn des Großen Schismas bis zum Vorabend der Reformation (1378-1521). Frankfurt am Main 1984.
- Simonetta, Marcello/Alexander, Jonathan J. G. (Hrsg.): Federico da Montefeltro and his library. Ausst.-Kat.: The Morgan Library and Museum, New York, 08.06.-30.09.2007. Mailand 2007.
- Sinn, Friederike (Hrsg.): Vatikanische Museen, Museo Gregoriano Profano ex Lateranense. Katalog der Skulpturen: Reliefgeschmückte Gattungen römischer Lebenskultur. Mainz 2006.
- Skowronek, Susanne: Autorenbilder. Wort und Bild in den Porträtkupferstichen von Dichtern und Schriftstellern des Barock. Würzburg 2000.
- Somigli, Costanzo: Un amico dei greci. Ambrogio Traversari. Arezzo 1964.
- Spatharakis, Iohannis: The portrait in Byzantine illuminated manuscripts. Leiden 1976.
- Speranzi, David: Codici greci appartenuti a Francesco Filelfo nella biblioteca di Ianos Laskaris. In: *Segno e testo* 3 (2005), S. 467-496.

- Sphrantzes, Georgios: Die letzten Tage von Konstantinopel. Byzantinische Geschichtsschreiber. Hrsg. von Endre von Ivánka. Graz/Wien/Köln 1961.
- Stahl, Hans-Peter: Griechenhetze in Vergils Aeneis. Roms Rache für Troja. In: Gregor Vogt-Spira, Bettina Rommel (Hrsg.): Rezeption und Identität. Die kulturelle Auseinandersetzung Roms mit Griechenland als europäisches Paradigma. Stuttgart 1999, S. 249-273.
- Starks, John H.: Fides Aeneia. The Transference of Punic Stereotypes in the Aeneid. In: CJ 94 (1998/99), S. 255-283.
- Starn, Randolph: Contrary commonwealth. The theme of exile in medieval and Renaissance Italy. Berkeley [u.a.] 1982.
- Stechow, Wolfgang: Marco del Buono and Apollonio di Giovanni: Cassone Painter. In: Bulletin of the Allen Memorial Art Museum, Oberlin College 1 (1942), S. 14-17.
- Steinicke, Marion/Weinfurter, Stefan (Hrsg.): Investitur- und Krönungsrituale. Herrschafts-einsetzungen im kulturellen Vergleich. Köln 2005.
- Steinmann, Ernst: Die Sixtinische Kapelle. München 1901.
- Sternweiler, Andreas: Die Lust der Götter. Homosexualität in der italienischen Kunst; von Donatello zu Caravaggio. Berlin 1993.
- Stichweh, Rudolf: Der Fremde: Studien zu Soziologie und Sozialgeschichte. Frankfurt am Main 2010.
- Stiksrud, Arne: Etikettierung, Labeling, Pawns usw.: Bietet „Attribution“ eine Alternative? Regensburg 1992.
- Stinger, Charles L.: Humanism and the church fathers: Ambrogio Traversari (1386-1439) and Christian antiquity in the Italian Renaissance. Albany 1977.
- Stöckert, Luise: Die Petrus- und Paulusmartyrien auf Filaretos Bronzetür von St. Peter in Rom: Eine Vorform des Panoramas als kirchenpolitische Aussage. Frankfurt am Main 1997.
- Strehlke, Carl Brandon: Palla di Nofri Strozzi, “Kavalier” e mecenate. In: Alessandro Cecchi (Hrsg.): Gentile da Fabriano agli Uffizi. Milano 2005, S. 41-58.
- Strauss, Walter L.: Erhard Schoen, Niklas Stoer (The illustrated Bartsch, Bd. 13). New York 1984
- Strickland, Debra Higgs: Saracens, demons & Jews: Making monsters in medieval art. Princeton [u.a.] 2003.
- Suckow, Dirk: Adalberts Traum und Fellussos Besen. Zur (Un-)Sichtbarkeit von Sklaven im Bild (12.-16. Jahrhundert). In: Peter Bell, Dirk Suckow, Gerhard Wolf (Hrsg.): Fremde in der Stadt. Ordnungen, Repräsentationen und soziale Praktiken (13.-15. Jahrhundert). Frankfurt am Main [u.a.] 2010, S. 355-383.
- Syropoulos, Silvester: Les « Mémoires ». Du grand ecclésiarque de l'Église de Constantinople Sylvestre Syropoulos sur le concile de Florence 1438-39. Hrsg. von Vitalien Laurent. Rom 1971.
- Syson, Luke/Avery-Quash, Susanna/Gordon, Dillian: Pisanello. Painter to the Renaissance court. London 2001.
- Tafur, Pero: Andanças é viajes de Pero Tafur por diversas partes del mundo avidos (1435-1439). Madrid 1874.
- Tanner, Marie: Concordia in Piero della Francesca's Baptism of Christ, in: The art quarterly, 35 (1972), 1-21.
- Tersoli, Maria Antonietta (Hrsg.): Enea Silvio Piccolomini: Uomo di lettere e mediatore di culture. Basel 2006.
- Thiele, Andreas: Erzählende genealogische Stammtafeln zur europäischen Geschichte. Band III: Europäische Kaiser-, Königs- und Fürstenhäuser. Ergänzungsband. Frankfurt am Main 1994.
- Thielemann, Andreas: Altes und neues Rom. Zu Filaretos Bronzetür ein Drehbuch. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 63 (2002), S. 33-70.
- Thode, Henry: Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien. Berlin 1904
- Thorn-Wickert, Lydia: Das Briefcorpus des Manuel Chrysoloras: eine Blütenlese. In: Evangelos Konstantinou (Hrsg.): Der Beitrag der byzantinischen Gelehrten zur abendländischen Renaissance des 14. und 15. Jahrhunderts. Frankfurt am Main [u.a.] 2006a.
- Thorn-Wickert, Lydia: Manuel Chrysoloras (ca. 1350-1415). Eine Biographie des byzantinischen Intellektuellen vor dem Hintergrund der hellenistischen Studien in der italienischen Renaissance. Frankfurt am Main 2006b.

- Thürlemann, Felix: Betrachterperspektiven im Konflikt. Zur Überlieferungsgeschichte der „vecchiarel-la“-Anekdote. In: Wolfgang Kemp (Hrsg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Berlin 1985, S. 169-208.
- Tietze-Conrat, Erica: *Dwarfs and jesters in art*. London 1957.
- Toniolo, Federica (Hrsg.): *La miniatura a Ferrara. Dal tempo di Cosmè Tura all'eredità di Ercole de' Roberti*. Modena 1998.
- Träger, Jörg: *Renaissance und Religion: Die Kunst des Glaubens im Zeitalter Raphaels*. München 1997.
- Trauth, Nina: *Maske und Person: Orientalismus im Porträt des Barock*. Berlin [u.a.] 2009.
- Traversari, Ambrosius: *Ambrosii Traversarii generalis Camaldulensium aliorumque ad ipsum, et ad alios de eodem Ambrosio Latinae epistolae*. Hrsg. von Lorenzo Mehus. Bologna 1968.
- Treitinger, Otto: *Die oströmische Kaiser- und Reichsidee nach ihrer Gestaltung im höfischen Zeremoniell*. Darmstadt 1956.
- Trexler, Richard C.: *The journey of the Magi. Meanings in history of a Christian story*. Princeton 1997.
- Trivellone, Alessia: *L'hérétique imaginé. Hétérodoxie et iconographie dans l'Occident médiéval de l'époque carolingienne à l'inquisition*. Turnhout 2009.
- Utz Tremp, Kathrin: *Von der Häresie zur Hexerei. „Wirkliche“ und imaginäre Sekten im Spätmittelalter*. Hannover 2008.
- Vakkari, Johanna: Giovanni Morelli's "scientific" method of attribution and its reinterpretations from the 1960's until the 1990's. In: *Konsthistorisk tidskrift* 70 (2001), S. 46-54.
- Vasari, Giorgio: *Das Leben des Giulio Romano*. Hrsg. von Matteo Burini. Berlin 2005.
- Vegio, Maffeo: *Das Aeneissupplement des Maffeo Vegio*. Hrsg. von Bernd Schneider. Weinheim 1985.
- Ventrone, Paola: *Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*. In: Ders. (Hrsg.): *Le Tems Revient. 'l Tempo si rinnova. Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*; Ausst.-Kat. Florenz/Mailand 1992, S. 21-53.
- Venturi, Adolfo: *Storia dell'arte italiana*. Bd. 7,1. Mailand 1911.
- Vergil = Vergilius Maro, Publius: *Aeneis und die Vergil-Viten*. Hrsg. v. Johannes Götte. München 1958.
- Vergilius Publius Maro: *Bucolicon, Georgicon, Aeneis*. Virgilio Riccardiana, Ricc. 492. 2 Bd. Castelvetro di Modena 2004.
- Verino, Ugolino: *Flametta*. Florenz 1940.
- Vickers, Michael: Some preparatory drawings for Pisanello's medallion of John VIII Palaeologus. In: *The art bulletin* 60 (1978), S. 417-424.
- Vidas, Marina: *The Copenhagen cassoni. Constructing narrative images for Quattrocento audiences*. In: *Analecta Romana Instituti Danici* 29 (2003/2004), S. 55-65.
- Vitali, Christoph [Hrsg.]: *Der Glanz der Farnese. Kunst und Sammelleidenschaft in der Renaissance* (Ausst.Kat.: 2. Juni - 27. August 1995, Haus der Kunst, München). München [u.a.] 1996.
- Viti, Paolo (Hrsg.): *Firenze e il concilio del 1439*. Florenz 1994.
- Viti, Paolo: *Leonardo Bruni e il Concilio di Firenze*. In: Ders. (Hrsg.): *Firenze e il concilio del 1439*. Florenz 1994, S. 509-598.
- Vitruv: *Die Baukunst*. Übers. v. August Rode. Leipzig 1987.
- Vogt-Spira, Gregor/Rommel, Bettina (Hrsg.): *Rezeption und Identität. Die kulturelle Auseinandersetzung Roms mit Griechenland als europäisches Paradigma*. Stuttgart 1999.
- Voigt, Georg: *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums oder das erste Jahrhundert des Humanismus*. Berlin 1960.
- Voragine, Jacobus de: *Legenda Aurea. Vulgo historia lombardica dicta*. Hrsg v. Th. Graesse. Osnabrück 1969.
- Waetzoldt, Stephan: *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*. Wien 1964.
- Walser, Ernst: *Poggius Florentinus. Leben und Werke*. Leipzig, Berlin 1974.
- Walter, Christopher: A problem picture of the emperor John VIII. and the patriarch Joseph. In: *Byzantinische Forschungen. Internationale Zeitschrift für Byzantistik* X (1985), S. 295-301.
- Walter, Christopher: *L'iconographie des conciles dans la tradition byzantine*, Paris 1970.
- Walter, Christopher: *The iconography of Constantine the Great, emperor and saint. With associated studies*. Leiden 2006.



- Warburg, Aby: Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance. Hrsg. von Horst Bredekamp/Michael Diers, Bd. 2. Berlin 1998.
- Warburg, Aby: Piero della Francescas Constantinschlacht in der Aquarellkopie des Johann Anton Ramboux. In: *L'Italia e l'arte straniera* (1922), S. 326-327.
- Warnke, Martin: Geadelte Künstler. In: Irving Lavin (Hrsg.): *Acts of the XXVIth International Congress of the history of art*. Pennsylvania 1989, S. 425-431.
- Watson, Paul F.: Apollonio di Giovanni and ancient Athens. In: *Bulletin* 37 (1980), S. 3-25.
- Watson, Paul F.: *The garden of love in Tuscan art in the early Renaissance*. Philadelphia [u.a.] 1979.
- Wedepohl, Claudia: Aby Warburg und die Aquarellkopie des Johann Anton Ramboux nach Piero della Francescas „Konstantinsschlacht“ in Arezzo. In: Petra Schöner/Gert Hübner (Hrsg.): *ARTIUM CONJUNCTIO. Kulturwissenschaft und Frühneuezeitforschung. Aufsätze für Dieter Wuttke*. Baden-Baden 2013. S. 347-380.
- Weiland-Pollerberg, Florian: *Amor und Psyche in der Renaissance. Medienspezifisches Erzählen im Bild*. Petersberg 2004.
- Weinstein, Donald: The myth of Florence. In: Nicolai Rubinstein: *Florentine studies. Politics and society in Renaissance Florence*. London 1968, S. 15-44.
- Weisbach, Werner: *Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance*. Berlin 1901.
- Weiss, Roberto: Ciriaco d'Ancona in oriente. In: Agostino Pertugi (Hrsg.): *Venezia e l'oriente fra tardo medioevo e rinascimento*. Florenz 1966, S. 323-337.
- Weiss, Roberto: Le origini franco-bizantine della medaglia italiana del rinascimento. In: Agostino Pertugi (Hrsg.): *Venezia e l'oriente fra tardo medioevo e rinascimento*. Florenz 1966, S. 339-350. (1966a)
- Weiss, Roberto: *Pisanello's medallion of the Emperor John VIII Palaeologus*. London 1966. (1966b)
- Weiss, Roberto: *The Renaissance discovery of classical antiquity*. Oxford 1969.
- Weiss, Roberto: Two unnoticed portraits of Cardinal Bessarion. In: *Italian studies* 22 (1967), S. 1-5.
- Werner, Ernst: *Die Geburt einer Grossmacht - die Osmanen (1300 - 1481). Ein Beitrag zur Genesis des türkischen Feudalismus (Forschungen zur mittelalterlichen Geschichte 13)*, Berlin 1978.
- Wickhoff, Franz: *Die Schriften Franz Wickhoffs*. Hrsg. von Max Dvořák. Berlin 1912.
- Wilson, Nigel G.: *Da Bisanzio all'Italia. Gli studi greci nell'Umanesimo italiano*. Alessandria 2000.
- Wilson, Nigel G.: *From Byzantium to Italy. Greek studies in the Italian Renaissance*. Baltimore 1992. (1992b)
- Wilson, Nigel G.: Some remarks on Greek philology in the milieu of Aldus Manutius. In: Mariarosa Cortesi, Enrico V. Maltese (Hrsg.): *Dotti bizantini e libri greci nell'Italia del secolo XV*. Neapel 1992, S. 29-36 (1992a).
- Winner, Matthias: Filarete tanzt mit seinen Schülern in den Himmel. In: *Italia et Germania* (2001), S. 267-289.
- Wlosok, Antonie: *Gemina pictura. Allegorisierende Aeneisillustrationen in Handschriften des 15. Jahrhunderts*. Detroit 1992.
- Wohl, Hellmut: *The paintings of Domenico Veneziano, ca. 1410-1461: A study in Florentine art of the early Renaissance*. Oxford 1980.
- Wohlmuth, Josef/Alberigo, Giuseppe: *Konzilien des Mittelalters. Vom ersten Laterankonzil (1123) bis zum fünften Laterankonzil (1512-1517)*. Paderborn 2000.
- Wolf, Gerhard: Ananas und Tiara: Zur „Gregorsmesse von Auch“. In: Edith Futscher, Stefan Neuner, Wolfram Pichler (Hrsg.): *Was aus dem Bild fällt: Figuren des Details in Kunst und Literatur*. München [u.a.] 2007, S. 333-347.
- Wollesen, Jens T.: *Die Fresken von San Piero a Grado bei Pisa*. Bad Oeynhausen 1977.
- Wollesen, Jens T.: *Pictures and reality: Monumental frescoes and mosaics in Rome around 1300*. New York [u.a.] 1998.
- Woodhouse, C.M.: *George Gemistos Plethon*. Oxford 1986.
- Wright, David H./Zerbst, Rainer: *Der Vergilius Romanus und die Ursprünge des mittelalterlichen Buches*. Stuttgart 2001.

- Zafran, Eric Myles: The iconography of antisemitism. A study of the representation of the Jews in the visual arts of Europe 1400-1600. Ann Arbor 1981.
- Zanker, Paul: Augustus und die Macht der Bilder. München: Beck, 1990
- Zhisman, Joseph von: Die Unionsverhandlungen zwischen der orientalischen und römischen Kirche seit dem Anfange des XV. Jahrhunderts bis zum Concil von Ferrara. Wien 1858.
- Zippel, Giuseppe: Nel V. centenario di Francesco Filelfo da Tolentino. Il Filelfo a Firenze 1429-1434. Rom 1899.
- Zitzlsperger, Philipp: Dürers Pelz und das Recht im Bild. Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte. Berlin 2008.
- Zitzlsperger, Philipp: Von der Gegenwart der Vergangenheit. Die Kostümierung als Erzählstrategie in Mariawald und Steinfeld. In: Dagmar Täube (Hrsg.): Rheinische Glasmalerei. Meisterwerke der Renaissance. Ausst.-Kat.: Museum Schnütgen, Köln, 3.5.-29.7.2007. Köln 2007, S. 105-110.
- Zöllner, Frank: Sandro Botticelli. München 2005.

## Abbildungsverzeichnis

1. Die Griechen versuchen die Apostelleiber zu rauben, Pisa, San Piero a Grado (Foto: San Piero a Grado)
2. Piero della Francesca, Geißelung Christi, um 1447–1449, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche (Foto: Galleria Nazionale delle Marche)
3. Griechische Delegation beim Gottesdienst. In: Ulrich Richental: Chronik des Konstanzer Konzils, New York, New York Public Library, Spencer Collection Ms. 32, fol. 274-275
4. Die Kommunion. In: Ulrich Richental: Chronik des Konstanzer Konzils, New York, New York Public Library, Spencer Collection Ms. 32, fol. 276-277
5. Bildnis des Manuel Chrysoloras, 1. Viertel 15. Jh., Paris, Louvre, in: Bernhart Degenhart/Annegret Schmitt (Hgg.): Corpus der italienischen Zeichnungen 1300 – 1450, Teil 1 Süd- und Mittelitalien, Bd. 2. Katalog 168 – 635, Berlin 1968, Taf. 195c.
6. Papst Eugen IV./ Repräsentanten der Ostkirche in Anbetung des Hl. Petrus, Medaille zur Erinnerung an die Kirchenunion 1439, Gold, Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana, Il gabinetto numismatico, Medagliere Vaticano (Foto: Ufficio Riproduzioni e Diritti Biblioteca Apostolica Vaticana)
7. Antonio Pisano (Pisanello), Medaille des Johannes VIII. Palaiologos, 1438, Louvre (Foto: Réunion des musées nationaux, Paris)
8. Medaille des Heraklios, um 1400, New York, Metropolitan Museum, Cloisters Collection (Foto: VG-Bildkunst)
9. Medaille des Konstantin d. Gr., um 1400, New York, Metropolitan Museum, Cloisters Collection (Foto: VG-Bildkunst)
10. Antonio Pisano (Pisanello), Zeichnung des Johannes VIII. Palaiologos zu Pferd sowie Kleiderstudien anderer Konzilsteilnehmer (?), 1438, Chicago, Art Institute (Foto: The Art Institute of Chicago)
11. Antonio Pisano (Pisanello), Köcher und Pfeile, 1438, Chicago, Art Institute (Foto: The Art Institute of Chicago)
12. Antonio Pisano (Pisanello), Zeichnung des Johannes VIII. Palaiologos zu Pferd sowie Kleiderstudien anderer Konzilsteilnehmer (?) und Kufische Inschrift, 1438, Paris, Louvre (Foto: Réunion des musées nationaux, Paris)
13. Antonio Pisano (Pisanello), Figuren aus dem Gefolge des byzantinischen Kaisers Johannes VIII. Palaiologos, 1438, Paris, Louvre (Foto: Réunion des musées nationaux, Paris)
14. Antonio Pisano (Pisanello), Zeichnung des Johannes VIII. Palaiologos, Paris, Louvre, in: Steffi Roettgen (Hg.): Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Die Blütezeit 1470-1510, Bd., München 1997, Tf. 149.
15. Piero della Francesca, Traumszene Konstantins (Detail), 1454-1458, Arezzo, San Francesco, Cappella Maggiore, in: Ronald Lightbown: Piero della Francesca, New York u.a. 1992, S. 149, Abb. 64.
16. Antonio Averlino (Filarete), zugeschr., Büste des Johannes VIII. Palaiologos, um 1439, Vatikan, Vatikanische Museen, in: Maria Grazia Bernardini/Marco Bussagli (Hgg.): Il 400 a Roma. La rinascita delle arti da Donatello a Perugino, Bd. II, Mailand 2008, S. 121.
17. Miniatur des byzantinischen Kaisers Johannes VIII. Palaiologos, 1439 (?). In: Codex Sinaiticus 2123, fol. 30v
18. Grabbildnis des Manuel Laskaris Chatzikes, nach 1445, Mystra, in: Aspra Bardabakē, Maria/Emmanuēl, Melita: Ē Monē tēs Pantanassas ston Mystra. Oi toichographies tu 15u aiōna (Byzantina mnēmeia), Athen 2005.
19. Wappen Kardinal Bessarions im Verzeichnis der Ehrenmitglieder der Scuola Grande di Santa Maria della Carità, nach 1474, Venedig, Biblioteca Nazionale Marciana, Ms. marc. It. VII, 2700 [=12998], fol. 2v, in: Peter Bell/Dirk Suckow/Gerhard Wolf (Hgg.): Fremde in der Stadt. Ordnungen, Repräsentationen und soziale Praktiken (13.–15. Jahrhundert), Frankfurt a. M. 2010, S. 440.
20. Antonio Pisano (Pisanello), Medaille des Johannes VIII. Palaiologos, Paris, Louvre, in: Bernhard Degenhart/Annegret Schmitt, Pisanello und Bono da Ferrara, München 1995, Abb. 224.

21. Stavraton des Manuel II. Palaiologos, 1425-1448, Washington, D.C., Dumbarton Oaks, in: Evans, Helen C. (Hrsg.): *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, New York 2004, S. 38, Abb. 12E.
22. Antonio Averlino (Filarete), Bronzetür mit Szenen des Konzils unter Eugen IV., Gesamtansicht der Bronzetür von St. Peter, 1445, Vatikan, St. Peter, in: *La basilica di San Pietro in Vaticano. Atlante fotografico*, *Mirabilia Italiae*. Bd. 10. Modena 2000
23. Antonio Averlino (Filarete), Bronzetür mit Szenen des Konzils unter Eugen IV., Detail der Bronzetür von St. Peter, 1445, Vatikan, St. Peter, in: *La basilica di San Pietro in Vaticano. Atlante fotografico*, *Mirabilia Italiae*. Bd. 10. Modena 2000
24. Antonio Averlino (Filarete), Bronzetür mit Szenen des Konzils unter Eugen IV., Detail der Bronzetür von St. Peter, 1445, Vatikan, St. Peter, in: *La basilica di San Pietro in Vaticano. Atlante fotografico*, *Mirabilia Italiae*. Bd. 10. Modena 2000
25. Antonio Averlino (Filarete), Übergabe der Unionsbulle an die koptische Delegation und deren Einzug in Rom, Detail der Bronzetür von St. Peter, 1445, Vatikan, St. Peter (Foto Bell)
26. Antonio Averlino (Filarete), Die Kaiserkrönung Sigismunds von Luxemburg, Detail der Bronzetür von St. Peter, 1445, Vatikan, St. Peter (Fotografie Bell)
27. Überfahrt der griechischen Konzilsdelegation und Adventus Johannes VIII. In: Horatio Justiniano: *Acta Sacri Oecumenici Cionsilii Florentini*, 1638, Vatikan, Bibliothecae Vaticanae Custode Primario, fol. 70r, In: Paolo Viti (Hg.): *Firenze e il Concilio del 1439 (Convegno di studi, 29 novembre - 2 dicembre 1989, Biblioteca storia toscana XXIX)*, Florenz 1994, S. 301.
28. Antonio Averlino (Filarete), Überfahrt der griechischen Konzilsdelegation, Detail der Bronzetür von St. Peter, 1445, Vatikan, in: *La basilica di San Pietro in Vaticano. Atlante fotografico*, *Mirabilia Italiae*. Bd. 10. Modena 2000
29. Galere Fiandra. In: Michael von Rhodos: *Fabrica di Galere*, Privatbesitz, fol. 145v, in: McGee, David/Long, Pamela O.: *The book of Michael of Rhodes. A fifteenth-century maritime manuscript*. Cambridge (Mass.) 2009.
30. Antonio Averlino (Filarete), Adventus Johannes VIII., Detail der Bronzetür von St. Peter, 1445, Vatikan. In: *La basilica di San Pietro in Vaticano. Atlante fotografico*, *Mirabilia Italiae*. Bd. 10. Modena 2000
31. Antonio Averlino (Filarete), Papstaudienz Johannes VIII., Detail der Bronzetür von St. Peter, 1445, Vatikan. In: *La basilica di San Pietro in Vaticano. Atlante fotografico*, *Mirabilia Italiae*. Bd. 10. Modena 2000
32. Antonio Averlino (Filarete), Verlesung des Unionsdekrets, Detail der Bronzetür von St. Peter, 1445, Vatikan, St. Peter. In: *La basilica di San Pietro in Vaticano. Atlante fotografico*, *Mirabilia Italiae*. Bd. 10. Modena 2000
33. Antonio Averlino (Filarete), Profectio Johannes VIII., Detail der Bronzetür von St. Peter, 1445, Vatikan, St. Peter. In: *La basilica di San Pietro in Vaticano. Atlante fotografico*, *Mirabilia Italiae*. Bd. 10. Modena 2000
34. Antonio Averlino (Filarete), Abreise der griechischen Konzilsdelegation, Detail der Bronzetür von St. Peter, 1445, Vatikan. In: *La basilica di San Pietro in Vaticano. Atlante fotografico*, *Mirabilia Italiae*. Bd. 10. Modena 2000
35. Antonio Averlino (Filarete), Bordwand mit Wappenschilden, Detail der Bronzetür von St. Peter, 1445, Vatikan, St. Peter (Detail von Bell mit Filtern bearbeitet), in: Joachim Poeschke: *Die Skulptur der Renaissance in Italien*, Bd. 1, Donatello und seine Zeit, München, 1990, Kat. 175.
36. Pari Spinelli, Nachzeichnung des Navicella-Freskos von Giotto, New York, Metropolitan Museum of Art, in: Helmtrud Köhren-Jansen: *Giottos Navicella. Bildtradition, Deutung, Rezeptionsgeschichte*, Worms 1993, Abb. 74.
37. Grabbildnis des ökumenischen Patriarchen Joseph II., Florenz, Santa Maria Novella (Foto: Sarah Wilhelm)
38. Benozzo Gozzoli, Zug der Heiligen Drei Könige (Detail), 1459, Florenz, Palazzo Medici Riccardi, Capella dei Magi (Foto: Palazzo Medici Riccardi)
39. Grabmal Papst Pius<sup>4</sup> II. Piccolomini, 1470-1475, Rom, Sant' Andrea della Valle, in: Joachim Moder: *Bild und Predigt, theatinische Spiritualität, innerweltliche Askese und die frühe Bildausstattung von S. Andrea della Valle in Rom*, Berlin 2005

40. Beisetzung des von Pius II. nach Rom transferierten Andreashauptes, Detail des Grabmals Papst Pius' II. Piccolomini, 1470 - 1475, Rom, Sant' Andrea della Valle
41. Gentile Bellini, Kardinal Bessarion und zwei Bruderschaftsmitglieder verehren das Kreuzreliquiar, 1472 (?), London, National (Foto: National Gallery of Art)
42. Kreuzreliquiar des Kardinals Bessarion, 14./15. Jh., Venedig, Galleria dell'Accademia, In: Peter Bell/Dirk Suckow/Gerhard Wolf (Hgg.): Fremde in der Stadt. Ordnungen, Repräsentationen und soziale Praktiken (13.–15. Jahrhundert), Frankfurt a. M. 2010, Abb. 40.
43. Domenico Ghirlandaio, Berufung der Apostel Petrus und Andreas (Detail), um 1481, Vatikan, Sixtina, In: Steffi Roettgen: Wandmalerei der Frührenaissance in Italien, Bd. II, München 1997, Abb. 46.
44. Francesco Rosselli, Aristoteles Physika, um 1475, Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana (Foto: Biblioteca Medicea Laurenziana)
45. Ercole Roberti (?), Triumph des Vulkans, um 1468, Ferrara, Palazzo Schifanoia, Sala dei Mesi Museo Schifanoia, in Steffi Roettgen/ Antonio Quattrone: Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. München 1996, Bd. I
46. Ercole Roberti (?), Triumph des Vulkans (Detail), um 1468, Ferrara, Palazzo Schifanoia, Sala dei Mesi. In: Marco Bertozzi: La tirannia degli astri. Gli affreschi astrologici di Palazzo Schifanoia, Livorno 1999, Tf. 7.
47. Ercole Roberti (?), Triumph des Vulkans (Detail), um 1468, Ferrara, Palazzo Schifanoia, Sala dei Mesi. In: Marco Bertozzi: La tirannia degli astri. Gli affreschi astrologici di Palazzo Schifanoia, Livorno 1999
48. Perugianer Werkstatt (?), Heiliger Bernhardin heilt den von einem Stier verletzten Nicola di Lorenzo da Prato, 1473, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria (Foto: Galleria Nazionale d'Umbria)
49. Mehmet II. mit Skiadion, Reichsapfel und Zepter, 1493. In: Schedelsche Weltchronik
50. Hans Holbein d. Ä., Dornenkrönung, Kaisheimer Altar, 1502, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Foto: Bayerische Staatsgemäldesammlungen)
51. Antonio Vivarini, Anbetung der Könige, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie (Foto: Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz)
52. Piero della Francesca, Schlacht des Heraklios gegen den Perserkönig Chosrau, ca. 1452–1466, Arezzo, San Francesco, Cappella Maggiore. In: Ronald Lightbown: Piero della Francesca, New York u.a. 1992, S. 166/167.
53. Emanuel Chrysoloras. In: Paolo Giovio, Elogia virorum literis illustrium, Basel 1577. (Foto: <http://www.uni-mannheim.de/mateo/camenaref/giovio/giovio1/jpg/s028.html>)
54. Zusammenschau der griechischen Gelehrten (Details). In: Paolo Giovio, Elogia virorum literis illustrium, Basel 1577 (Fotos: <http://www.uni-mannheim.de/mateo/camenaref/giovio1.html>)
55. Triumph des Merkur, um 1468, Ferrara, Palazzo Schifanoia, Sala dei Mesi (Foto: Museo Schifanoia)
56. Marco Zoppo, Orientalen und antikisierende Figuren, um 1450-1455, London, British Museum. In: Monica Molteni: Ercole de'Roberti, Mailand 1995, S. 49.
57. Unbekannter Heiliger, 1315-1321, Istanbul, Chora-Kirche
58. Antonio Averlino (Filarete), Merkur und Argus, Detail der Bronzetür von St. Peter, 1445, Vatikan, St. Peter. In: Joachim Poeschke, Die Skulptur der Renaissance in Italien, Bd. 1, Donatello und seine Zeit, München, 1990, Kat. 175.
59. Felice Feliciano, Merkur (nach Ciriaco d'Ancona), Berlin, Staatsbibliothek
60. Meister E., Merkur, 1460-1465, Pavia, Museo Corvino.  
In: Jadranka Bentini (Hg.): Gli Este a Ferrara. Una corte nel Rinascimento (AK 14. März-13. Juni 2004, Castello di Ferrara), Mailand 2004, Abb. 111.
61. Meister E., Zintilomo, 1460-1465, Pavia, Museo Corvino
62. Merkur, um 1471. In: Ludovico Lazzarelli, De Gentilium Deorum Imaginibus, Vatikan, In: Ludovico Lazzarelli, De Gentilium Deorum Imaginibus, hg. v. Claudia Corsati, Rom 2006, S. 38.
63. Sandro Botticelli, Judith auf dem Rückweg nach Bethulia, 1469/70, Florenz Galleria degli Uffizi. In: Ronald Lightbown: Sandro Botticelli. Leben und Werk, München 1989, S. 34, Taf. 8.
64. Sandro Botticelli, Judith auf dem Rückweg nach Bethulia, um 1469/70, Cincinnati, Ohio, The Cincinnati Art Museum. In: Schuhmacher, Andreas (Hrsg.): Botticelli. Bildnis, Mythos, Andacht

- (Frankfurt am Main, Städel-Museum, 13. November 2009 bis 28. Februar 2010), Ostfildern 2009, S. 245.
65. Piero della Francesca, Rückbringung des Heiligen Kreuzes, um 1454–1458, Arezzo, San Francesco, Capella Maggiore
  66. Meister der Wiener Passion, El Gran Turco, um 1470, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett. In: Caroline Campbell/A. Cong: *Bellini and the East*, London 2005, S. 68.
  67. Lorenzo Canozi, Porträt des Aristoteles, Mitte 15. Jh., Padua, Biblioteca Civica, B.P. 1494, fol. 2r. In: Mina Gregori (Hg.): *In the light of Apollo. Italian Renaissance Greece*, Athen 2003, S. 178.
  68. Skiadion-Schema. Collage aus Skiadionabbildungen diverser Gattungen des 15. Jahrhunderts.
  69. Gaspare da Padova (?), Autorenbildnis des Aristoteles. In: *Aristoteles, Historia animalium*, 1473/74–1480, Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 2094, fol. 8r (Foto: Biblioteca Apostolica Vaticana)
  70. Sandro Botticelli, Anbetung der Könige, um 1475, Florenz, Galleria degli Uffizi. In: Frank Zöllner, Sandro Botticelli, München 1998, S. 117, Abb. 54.
  71. Sandro Botticelli, Anbetung der Könige (Detail), um 1475, Florenz, Galleria degli Uffizi. In: Frank Zöllner, Sandro Botticelli, München 1998, S. 117, Abb. 54.70.
  72. Benozzo Gozzoli, Zug der Heiligen Drei Könige (Detail), 1459, Florenz, Palazzo Medici Riccardi, Capella dei Magi (Foto: Palazzo Medici Riccardi)
  73. Gentile da Fabriano, Anbetung der Könige (Detail), Pala Strozzi, 1423, Florenz, Galleria degli Uffizi
  74. Piero della Francesca, Schlacht an der Milvischen Brücke, ca. 1452–1466, Arezzo, San Francesco, Capella Maggiore
  75. Johann Anton Ramboux, Schlacht an der Milvischen Brücke (Kopie nach Piero della Francesca), 1840, Düsseldorf, Museum Kunstpalast (Foto: Museum Kunstpalast)
  76. Antonello da Messina, Der Heilige Sebastian, um 1475/76, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister (Foto: Staatliche Kunstsammlungen Dresden)
  77. Antonello da Messina, Der Heilige Sebastian (Detail), um 1475/76, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister (Foto: Peter Bell)
  78. Erhard Reuwich, Darstellung der Griechen. In: Bernhard von Breidenbach, *Peregrinatio in terram sanctam*, Mainz [Peter Schöffer], 11.2.1486, fol. 78v., in: Fedja Anzelewsky: *Dürer-Studien. Untersuchungen zu den ikonographischen und geistesgeschichtlichen Grundlagen seiner Werke zwischen den beiden Italienreisen*, Berlin 1983, S. 63.
  79. Antonio Averlino (Filarete), Raub des Ganymeds, Detail der Bronzetür von St. Peter, 1445, Vatikan, St. Peter, in: Joachim Poeschke: *Die Skulptur der Renaissance in Italien*, Bd. 1, Donatello und seine Zeit, München, 1990, Kat. 175.
  80. Giovanni di Ser Giovanni (Scheggia), Das Urteil Salomos, 1460–1470, Richmond, Virginia Museum of Fine Arts (Foto: Virginia Museum of Fine Arts)
  81. Cosme Tura, Heiliger Johannes auf Patmos, um 1470, Madrid, Sammlung Thyssen-Bornemisza. In: Monica Molteni: *Cosmè Tura*, Mailand 1999, S. 171.
  82. Antonio Pisano (Pisanello), mongolischer (?) Bogenschütze (Detail), um 1438, Paris. In: Götz Pochat: *Das Fremde im Mittelalter. Darstellungen in Kunst und Literatur*, Würzburg 1997, S. 127.
  83. Apollonio di Giovanni-Werkstatt, Ankunft der Königin von Saba, London, Sammlung Lord Crawford
  84. Apollonio di Giovanni-Werkstatt, Salomo empfängt die Königin von Saba, 1450–1475, London, Victoria & Albert Collection, in: Paul Schubring: *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance; ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento*. Leipzig 1923.
  85. Lavinia Fontana, Kleopatra, um. 1604–1614, Rom, Palazzo Spada, in: Cantaro, Maria T.: *Lavinia Fontana bolognese. "Pittora singolare"* (1552–1614). Mailand 1989.
  86. Anton Sorg, Die Verbrennung des Jan Hus und die Beseitigung der Asche im Rhein. In: Ulrich Richental, *Chronik des Konstanzer Konzils*, Augsburg 1536, Basel, Universitätsbibliothek Basel,

- fol. 43. In: Lambert, Malcom D.: Ketzerei im Mittelalter. Häresien von Bogumil bis Hus, München 1981, Abb. 34.
87. Johannes Hus bei der Entkleidung und auf dem Weg zum Scheiterhaufen, Edinburgh, Universitätsbibliothek Edinburgh. In: Gerhard Wehr: Jan Hus. Ketzer und Reformator, Gütersloh 1979, S. 73.
  88. Figuren in orientalisierender Verkleidung, um 1485. In: Canzone per andare in maschera x carnesciale facte da più persone, Florenz, Biblioteca Laurenziana (Foto: Biblioteca Medicea Laurenziana)
  89. Alexander der Große, 1461. In: Johann Hartlieb, Alexanderbuch, Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek, Hs. 4256, fol. 1
  90. Rheinischer Karnevalsprinz, Internetfund
  91. Matteo Torelli, S-Initiale mit Pfingstwunder, um 1410, Detroit, Detroit Institute of Arts, Ms. H. 74, fol. 60v., in: John P. O'Neill (Hrsg.): Painting and Illumination in Renaissance Florence 1300-1450. New York 1994, Abb. 114.
  92. Florentinisch, Pfingstwunder, um 1470–1490 (Foto: Kunsthistorisches Institut Florenz)
  93. Bernardino di Betto di Biagio (Pinturicchio) und Werkstatt, Heiligsprechung der Katharina von Siena, 1502–1508, Siena, Dom, Libreria Piccolomini (Foto: zeno.org)
  94. Bernardino di Betto di Biagio (Pinturicchio) und Werkstatt, Ernennung des Enea Silvio Piccolomini zum Kardinal, 1502–1508, Siena, Dom, Libreria Piccolomini (Foto: zeno.org)
  95. Bernardino di Betto di Biagio (Pinturicchio) und Werkstatt, Kongresses von Mantua, 1502–1508, Siena, Dom, Libreria Piccolomini (Foto: zeno.org)
  96. Lorenzo di Pietro (Il Vecchietta), Die Geschichte des Hl. Sorore, 1441, Siena, Ospedale S. Maria della Scala, Sala del Pellegrinaio, in Steffi Roettgen/ Antonio Quattrone: Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. München 1996, Bd. I
  97. Domenico di Bartolo, Verleihung der Privilegien durch Papst Coelestin III., 1442, Siena, Ospedale S. Maria della Scala, Sala del Pellegrinaio, in Steffi Roettgen/ Antonio Quattrone: Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. München 1996, Bd. I
  98. Die Predigt des Fra Marco da Montegallo, der Monte di Pietà und die Werke der Barmherzigkeit, 1494. In: Fra Marco da Montegallo, La Tabula della Salute, Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Inc. B. 18. B
  99. Francesco Rosselli, Die Predigt von Fra Marco da Montegallo, der Monte di Pietà und die Werke der Barmherzigkeit, um 1490, London, British Museum, Department of Prints and Drawings
  100. Paganes Tieropfer, um 1471 (?). In: Giovanni Marcanova, Collectio antiquitatum, Princeton University, Garrett Ms. 158, fol. 8v
  101. Apollonio di Giovanni, Die Ankunft des Aeneas bei Dido, Cassonemalerei, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum (Foto: Niedersächsisches Landesmuseum)
  102. Apollonio di Giovanni, Das Gastmahl und die Jagd der Dido, Cassonemalerei, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum (Foto: Niedersächsisches Landesmuseum)
  103. Uomini famosi. In: Crespi-Chronik, Mailand, fol. 9v
  104. Uomini famosi. In: Chronica figurata, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 9673, fol. 20
  105. Guglielmo Giraldi, Incipit-Seite des ersten Buches. In: Aulus Gellius, Noctes atticae, 1448, Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Ms. S. 10, fol. 90v
  106. Homer, Ende 15. Jh. In: Homer, Ilias et Odyssea, Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. gr. 136 fol. IIv, in: Marcello Simonetta (Hrsg.): Federico da Montefeltro and his library : [catalogue of an exhibition, held at the Morgan Library and Museum, New York, June 8 - September 30, 2007], Mailand 2007
  107. Pietro di Giovanni d'Ambrogio, S. Bernardino da Siena, Siena, Pinacoteca Nazionale. In: Piero Torriti: La Pinacoteca Nazionale di Siena, dipinti dal XII al XV secolo, Genua 1977, S. 301.
  108. Francesco di Antonio del Chierico, Initiale mit Tobias und Engel (Detail), Florenz, Basilica di San Lorenzo, Corale 205 fol. 92., in: Garzelli, Annarosa (ed.): Miniatura Fiorentina del Rinascimento 1440-1525. Un primo censimento, Bd. II, Florenz 1985, S. 158, Abb. 231.
  109. Granacci-Werkstatt, Tobias und der Engel (Detail aus Tobiaszyklus), Ende 15. Jh., Berlin Staatliche Museen Berlin, Gemäldegalerie (Foto: Staatliche Museen Berlin)

110. Apollonio di Giovanni, Askanius/Amor wird von Aeneas und Dido begrüßt, vor 1460. In: Vergil, Opera, Florenz, Biblioteca Riccardiana, Ms. Ricc. 492, fol. 74v (Foto: Biblioteca Riccardiana, Florenz)
111. Apollonio di Giovanni, Aeneas trifft den Apollpriester Panthus, vor 1460. In: Vergil, Opera, Florenz, Biblioteca Riccardiana, Ms. Ricc. 492, fol. 82r (Foto: Biblioteca Riccardiana, Florenz)
112. Apollonio di Giovanni, Treffen Aeneas mit dem Priester des Apoll Panthus (Detail), vor 1460. In: Vergil, Opera, Florenz, Ms. Ricc. 492, fol. 82r (Foto: Biblioteca Riccardiana, Florenz)
113. Tamerlan. In: Cronaca Corsini, Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe, 2824v. In: Chronik Corsini, Ausschnitt des Tamerlan Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe, 2824v, Abb. 14, S. 34.
114. Guglielmo Giraldi, Aeneas' Flucht aus dem brennenden Troja, 2. Hälfte. 15. Jh. In: Vergil, Opera, Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. lat. 350 fol. 45v, in: Marcello Simonetta (Hrsg.): Federico da Montefeltro and his library : [catalogue of an exhibition, held at the Morgan Library and Museum, New York, June 8 - September 30, 2007], Milano 2007
115. Apollonio di Giovanni, Die Abenteuer des Odysseus, Cassonemalerei, Krakau, Königsschloss Wawel in: Paul Schubring: Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance; ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento. Leipzig 1923.
116. Apollonio di Giovanni, Die Abenteuer des Odysseus, Cassonemalerei, Krakau, Königsschloss Wawel in: Paul Schubring: Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance; ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento. Leipzig 1923.
117. Apollonio di Giovanni, Paris-Urteil und Raub des Ganymeds, vor 1460. In: Vergil, Opera, Florenz, Biblioteca Riccardiana, Ms. Ricc. 492, fol. 61v (Foto: Biblioteca Riccardiana, Florenz)
118. Apollonio di Giovanni, Aeneas' Flotte im Seesturm, vor 1460. In: Vergil, Opera, Florenz, Biblioteca Riccardiana, Ms. Ricc. 492, fol. 63r (Foto: Biblioteca Riccardiana, Florenz)
119. Apollonio di Giovanni, Priamus wird zum Kampf gerüstet, um 1460. In: Vergil, Opera, Florenz, Biblioteca Riccardiana, Ms. Ricc. 492, fol. 85v (Foto: Biblioteca Riccardiana, Florenz)
120. Apollonio di Giovanni, Pirrus tötet Polites, vor 1460. In: Vergil, Opera, Florenz, Biblioteca Riccardiana, Ms. Ricc. 492, fol. 86r. (Foto: Biblioteca Riccardiana, Florenz)
121. Apollonio di Giovanni, Der Tod des Priamus, vor 1460. In: Vergil, Opera, Florenz, Biblioteca Riccardiana, Ms. Ricc. 492, fol. 86v. (Foto: Biblioteca Riccardiana, Florenz)
122. Apollonio di Giovanni, Aeneas und Achates betrachten Malereien des Trojanischen Krieges im Juno-Tempel, vor 1460. In: Vergil, Opera, Florenz, Biblioteca Riccardiana, Ms. Ricc. 492, fol. 69v. (Foto: Biblioteca Riccardiana, Florenz)
123. Apollonio di Giovanni, Aeneas bemerkt das Verschwinden Krösas, vor 1460. In: Vergil, Opera, Florenz, Biblioteca Riccardiana, Ms. Ricc. 492, fol. 89v (Foto: Biblioteca Riccardiana, Florenz)
124. Apollonio di Giovanni, Gespräch zwischen Ilioneas und Dido, vor 1460. In: Vergil, Opera, Florenz, Biblioteca Riccardiana, Ms. Ricc. 492, fol. 71r (Foto: Biblioteca Riccardiana, Florenz)
125. Apollonio di Giovanni, Aeneas und Achates betrachten Malereien des Trojanischen Krieges im Juno-Tempel (Detail), vor 1460. In: Vergil, Opera, Florenz, Ms. Ricc. 492, fol. 69v (Foto: Biblioteca Riccardiana, Florenz)
126. Apollonio di Giovanni, Unterhaltung zwischen Ilioneas und Dido, (Detail), vor 1460. In: Vergil, Opera, Florenz, Ms. Ricc. 492, fol. 71r (Foto: Biblioteca Riccardiana, Florenz)
127. Apollonio di Giovanni, Achilles schleift den Körper Hektors, vor 1460. In: Vergil, Opera, Florenz, Biblioteca Riccardiana, Ms. Ricc. 492, fol. 70r. (Foto: Biblioteca Riccardiana, Florenz)
128. Apollonio di Giovanni, Sychaeus wird von Pygmalion ermordet und erscheint Dido im Traum, vor 1460. In: Vergil, Opera, Florenz, Biblioteca Riccardiana, Ms. Ricc. 492, fol. 67v (Foto: Biblioteca Riccardiana, Florenz)
129. Apollonio di Giovanni, Gastmahl der Dido, vor 1460. In: Vergil, Opera, Florenz, Biblioteca Riccardiana, Ms. Ricc. 492, fol. 75r (Foto: Biblioteca Riccardiana, Florenz)
130. Apollonio di Giovanni, Der vermeintliche Abzug der Griechen, (Detail), vor 1460. In: Vergil, Opera, Florenz, Biblioteca Riccardiana, Ms. Ricc. 492, fol. 76r (Foto: Biblioteca Riccardiana, Florenz)
131. Apollonio di Giovanni, Gefolge der Dido (Detail), vor 1460. In: Vergil, Opera, Florenz, Biblioteca Riccardiana, Ms. Ricc. 492, fol. 74v (Foto: Biblioteca Riccardiana, Florenz)



132. Apollonio di Giovanni, Übergabe des Sinon an Priamus, vor 1460. In: Vergil, Opera, Florenz, Biblioteca Riccardiana, Ms. Ricc. 492, fol. 77v (Foto: Biblioteca Riccardiana, Florenz)
133. Apollonio di Giovanni, Aeneas erkennt seine Mutter Venus, vor 1460. In: Vergil, Opera, Florenz, Biblioteca Riccardiana, Ms. Ricc. 492, fol. 68v (Foto: Biblioteca Riccardiana, Florenz)
134. Apollonio di Giovanni, Die Lügengeschichte des Sinon, vor 1460. In: Vergil, Opera, Florenz, Ms. Ricc. 492, fol. 78v (Foto: Biblioteca Riccardiana, Florenz)
135. Apollonio di Giovanni, Odysseus und Diomedes rauben das Palladium, vor 1460. In: Vergil, Opera, Florenz, Ms. Ricc. 492, fol. 79r
136. Biagio d'Antonio, Hektors Tod, Cambridge, Fitzwilliam Museum (Foto: Fitzwilliam Museum)
137. Biagio d'Antonio, Das trojanische Pferd, Cambridge, Fitzwilliam Museum (Foto: Fitzwilliam Museum)
138. Imprese, Palla Strozzi, Florenz, Santa Trinità, Grabmal der Strozzi (Fotografie Bell)
139. Guglielmo Giraldi, Übergabe des Sinon an Priamus. In: Vergil, Opera, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 7939 A, fol. 74 (Foto: [mandragore.bnf.fr](http://mandragore.bnf.fr), Bibliothèque nationale de France)
140. Guglielmo Giraldi, S-Initiale am Anfang des VI. Gesangs. In: Vergil, Opera, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 7939 A, fol. 122 Bibliothèque nationale de France. (Foto: [mandragore.bnf.fr](http://mandragore.bnf.fr), Bibliothèque nationale de France)
141. Bronzestatur des Borso d'Este, Kopie des 19. Jh., Ferrara, vor der Fassade des Palazzo Municipio  
In: Charles M. Rosenberg: The Este Monuments and Urban Development in Renaissance Ferrara, Cambridge 1997, S. 94, Abb. 34.
142. Guglielmo Giraldi, Orpheus und trojanische Helden. In: Vergil, Opera, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 7939 A, fol. 132r (Foto: [mandragore.bnf.fr](http://mandragore.bnf.fr), Bibliothèque nationale de France)
143. Guglielmo Giraldi, Aeneas' Flucht aus dem brennenden Troja. In: Vergil, Opera, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 7939 A, fol. 83v (Foto: [mandragore.bnf.fr](http://mandragore.bnf.fr), Bibliothèque nationale de France)
144. Guglielmo Giraldi, Raub der Cassandra aus dem Tempel. In: Vergil, Opera, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 7939 A, fol. 78r (Foto: [mandragore.bnf.fr](http://mandragore.bnf.fr), Bibliothèque nationale de France)
145. Guglielmo Giraldi, Der Tod des Priamus. In: Vergil, Opera, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 7939 A, fol. 80v (Foto: [mandragore.bnf.fr](http://mandragore.bnf.fr), Bibliothèque nationale de France)
146. Apollonio di Giovanni, Die Jagd der Dido (Detail), Cassonemalerei, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum (Foto: Niedersächsisches Landesmuseum)
147. Guglielmo Giraldi, Dido und Aeneas brechen zur Jagd auf, In: Vergil, Opera, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 7939 A, 98v (Foto: [mandragore.bnf.fr](http://mandragore.bnf.fr), Bibliothèque nationale de France)



1. Die Griechen versuchen die Apostelleiber zu rauben, Pisa, San Piero a Grado





2. Piero della Francesca, *Geißelung Christi*, um 1447–1449, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche





3. Griechische Delegation beim Gottesdienst. In: Ulrich Richental: *Chronik des Konstanzer Konzils*, New York



4. Die Kommunion. In: Ulrich Richental: *Chronik des Konstanzer Konzils*, New York



5. Bildnis des Manuel Chrysoloras, 1. Viertel 15. Jh., Paris



6. Medaille zur Erinnerung an die Kirchenunion 1439, Gold, Vatikan



7. Antonio Pisano (Pisanello), Medaille des Johannes VIII. Palaiologos, 1438, Privatbesitz

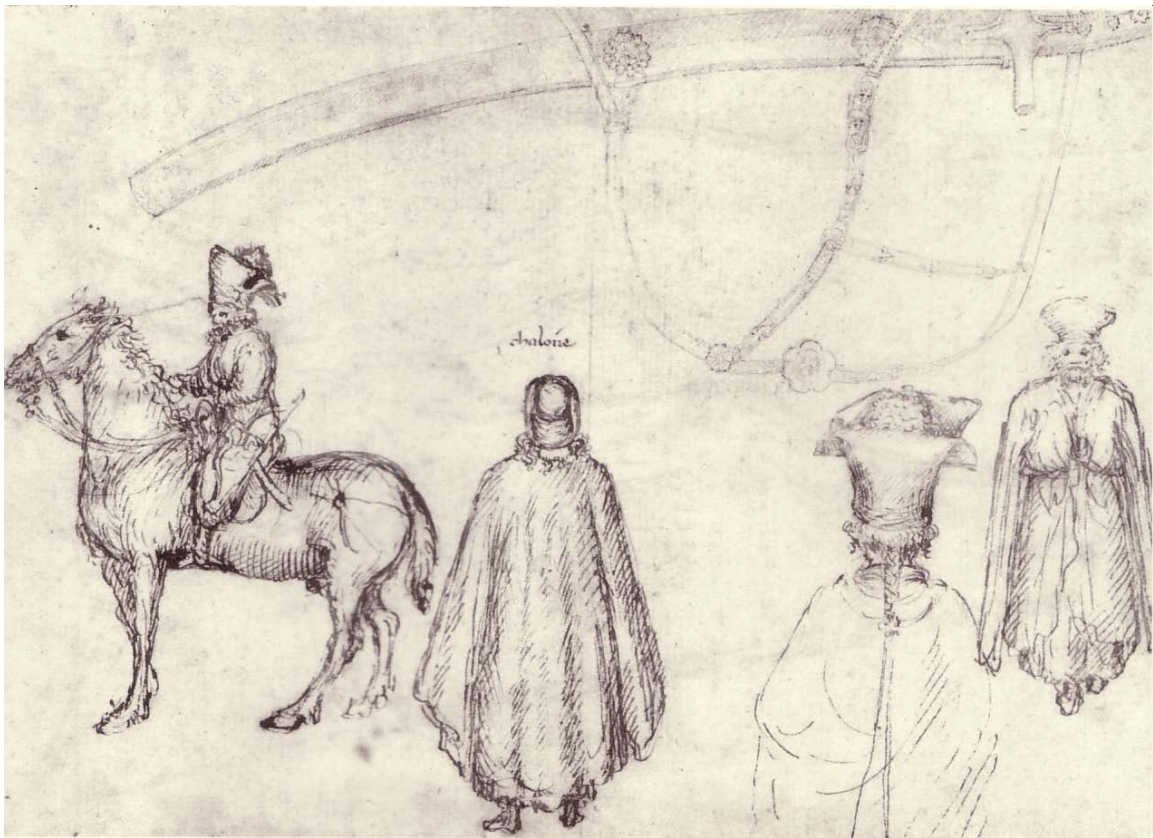




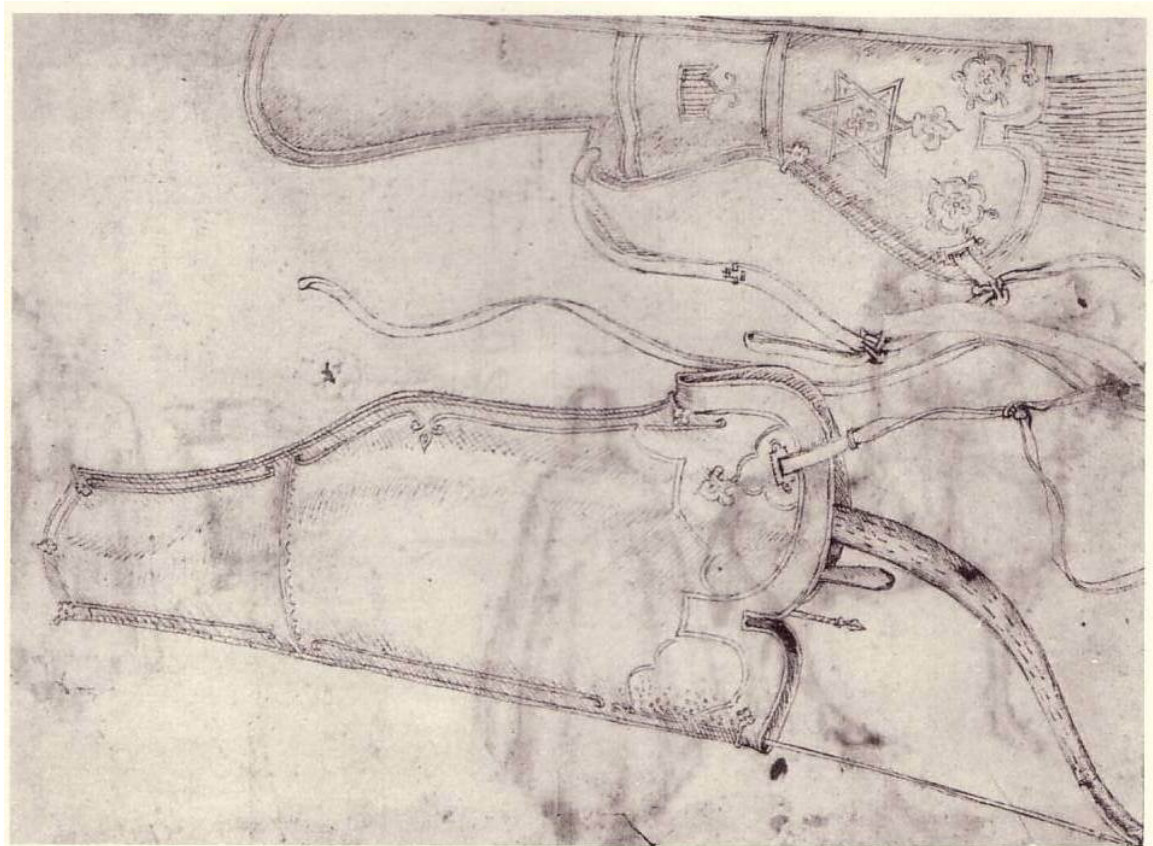
8. Medaille des Heraklius, um 1400, Paris



9. Medaille des Konstantin d. G., um 1400, New York



10. Antonio Pisano (Pisanello), *Zeichnung des Johannes VIII. Palaiologos zu Pferd sowie Kleiderstudien anderer Konzilsteilnehmer (?)*, 1438, Chicago

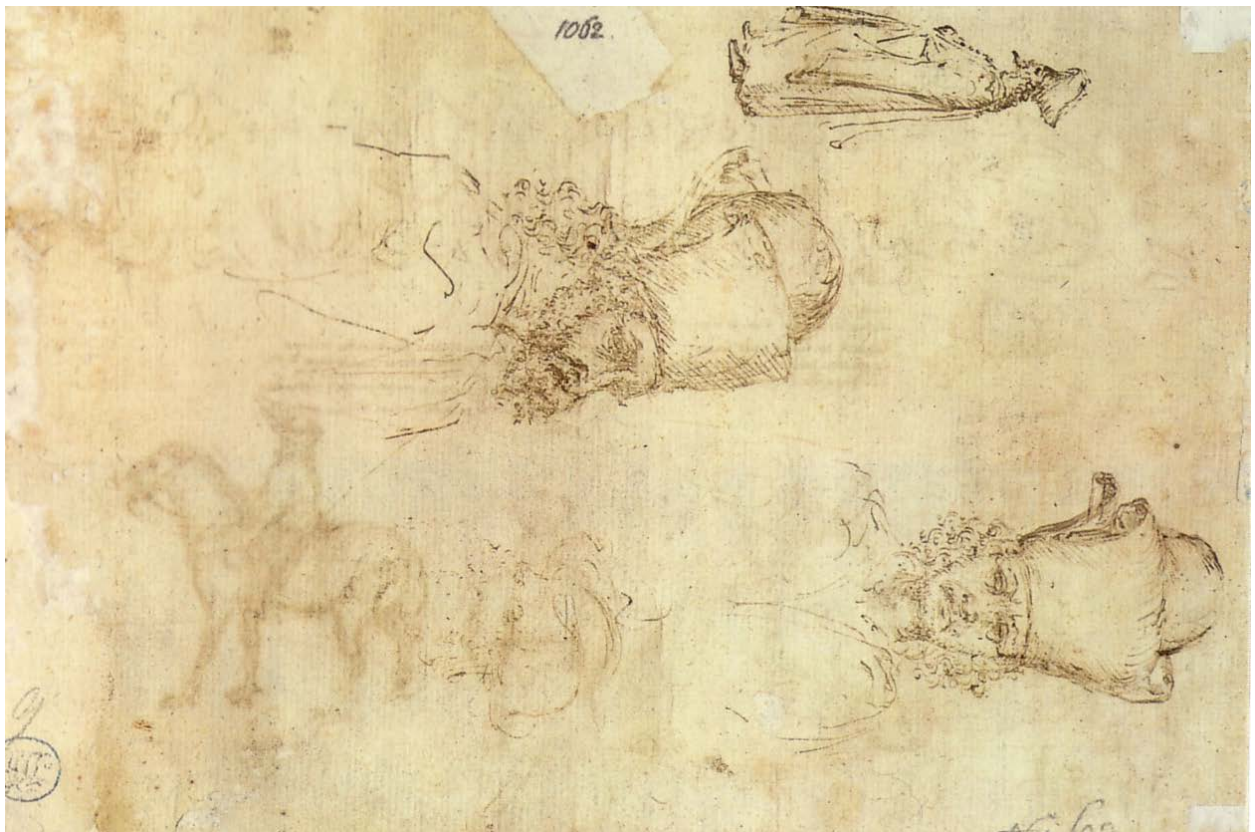


11. Antonio Pisano (Pisanello), *Köcher und Pfeile*, 1438, Chicago



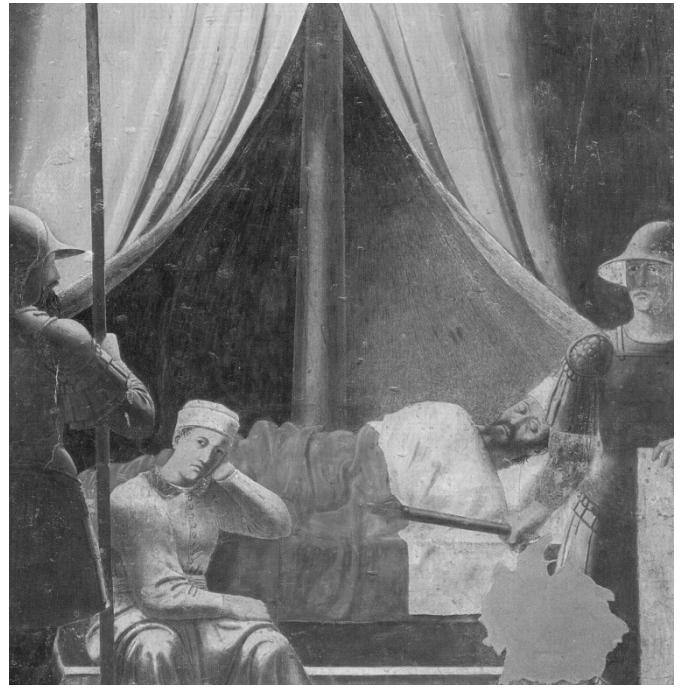


12. Antonio Pisano (Pisanello), *Zeichnung des Johannes VIII. Palaiologos zu Pferd sowie Kleiderstudien anderer Konzilsteilnehmer (?) und Kufische Inschrift, 1438, Paris*



13. Antonio Pisano (Pisanello), *Figuren aus dem Gefolge des byzantinischen Kaisers Johannes VIII. Palaiologos, 1438, Paris*





14. Antonio Pisano (Pisanello), *Zeichnung des Johannes VIII. Palaiologos*, Paris

15. Piero della Francesca, *Traumszene Konstantins* (Detail), 1454-1458, Arezzo



16. Antonio Averlino (Filarete) zugesch., *Büste des Johannes VIII. Palaiologos*, um 1439, Vatikan



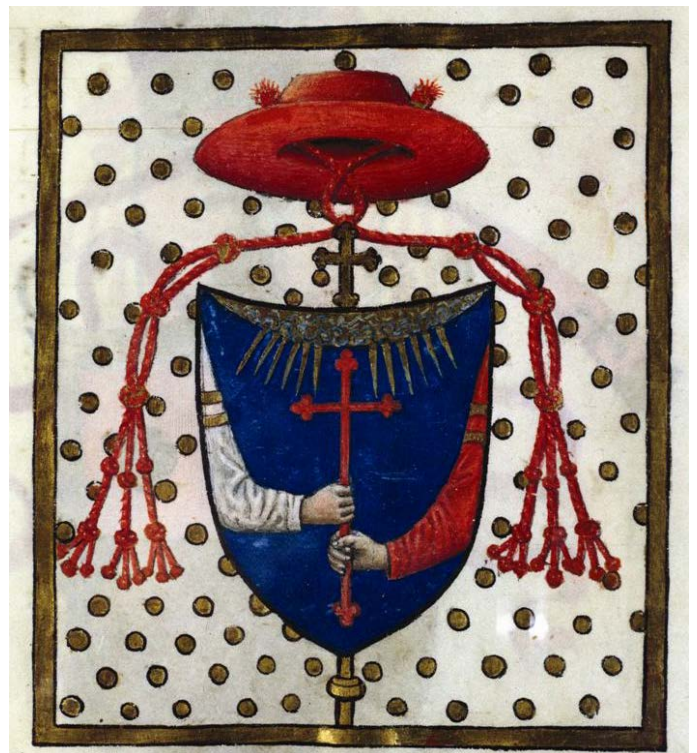


17. Miniatur des byzantinischen Kaisers Johannes VIII. Palaiologos, 1439 (?). In: *Codex Sinaiticus* 2123, f. 30v





18. Grabbildnis des Manuel Laskaris Chatzikes, nach 1445, Mystra



19. Wappen Kardinal Bessarions, nach 1474, Venedig





20. Antonio Pisano (Pisanello), Medaille des Johannes VIII. Palaiologos, Paris



21. Stavraton des Manuel II. Palaiologos, 1425-1448, Washington



22. Antonio Averlino (Filarete), *Bronzetür mit Szenen des Konzils unter Eugen IV.*, Gesamtansicht der Bronzetür von St. Peter, 1445, Vatikan

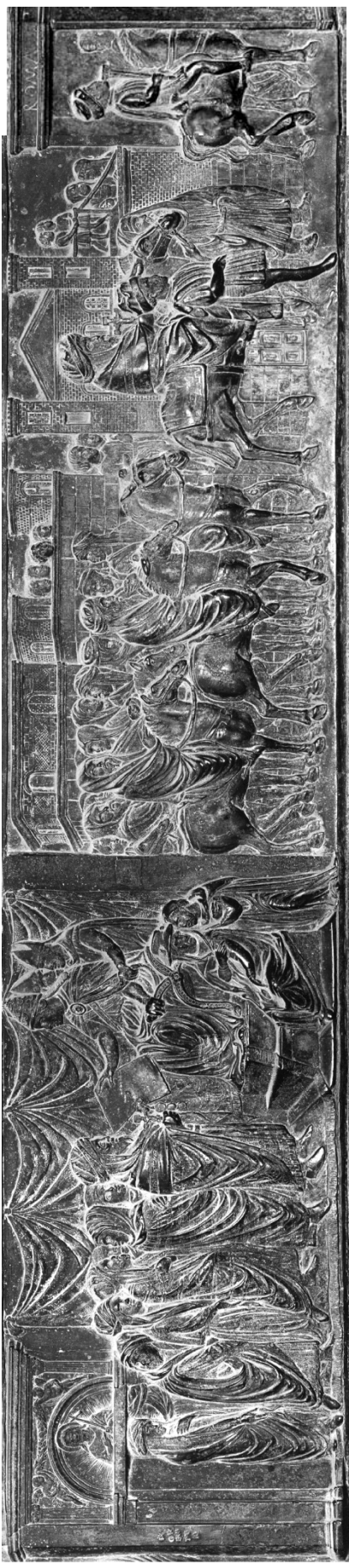




23. Antonio Averlino (genannt Filarete), *Bronzetiir mit Szenen des Konzils unter Eugen IV.*, Detail der Bronzetiir von St. Peter, 1445, Vatikan



24. Antonio Averlino (genannt Filarete), *Bronzetiir mit Szenen des Konzils unter Eugen IV.*, Detail der Bronzetiir von St. Peter, 1445, Vatikan



25. Antonio Averlino (Filarete), *Übergabe der Unionsbulle an die koptische Delegation und deren Einzug in Rom*, Detail der Bronzetür von St. Peter, 1445, Vatikan

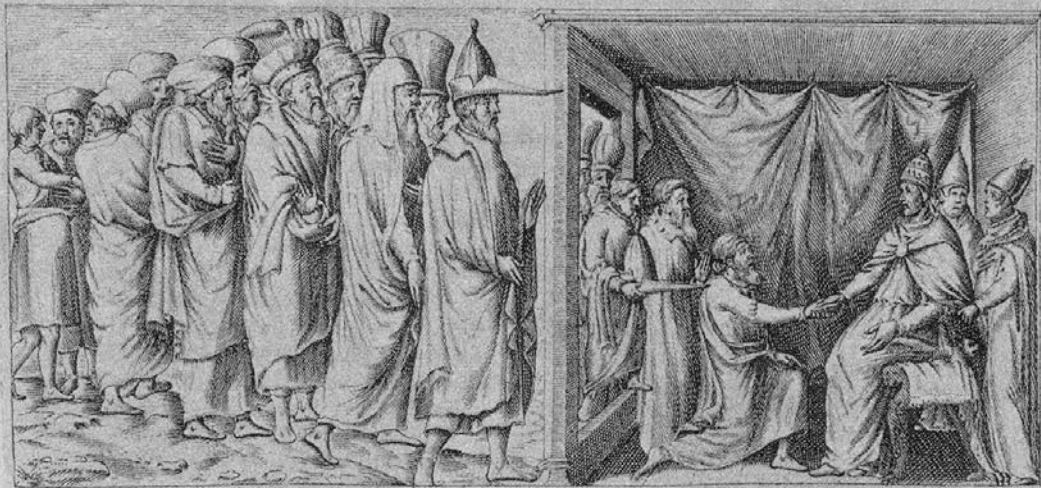


26. Antonio Averlino (genannt Filarete), *Die Kaiserkrönung Sigismunds von Luxemburg*, Detail der Bronzetür von St. Peter, 1445, Vatikan





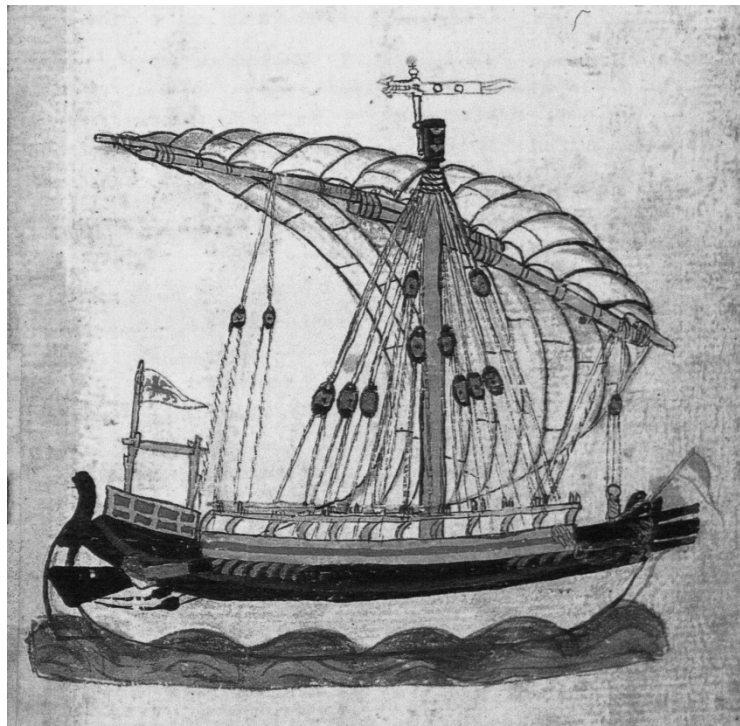
fol. 70



27. Überfahrt der griechischen Konzilsdelegation und Adventus Johannes VIII. In:  
Horatio Justiniano: *Acta Sacri*, 1638, Vatikan, fol. 70r



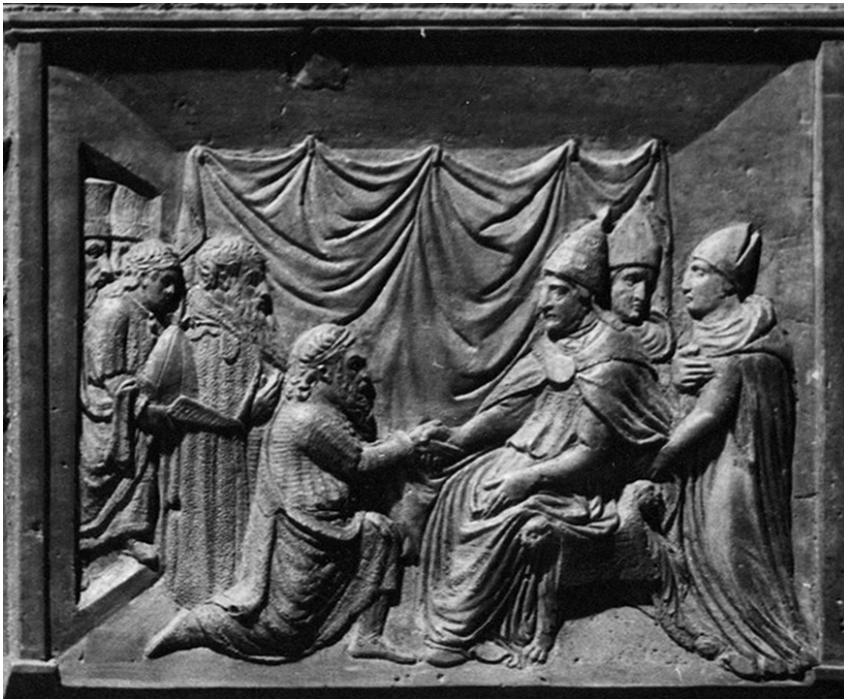
28. Antonio Averlino (Filarete), *Überfahrt der griechischen Konzilsdelegation*, Detail der Bronzetür von St. Peter, 1445, Vatikan



29. *Galere Fiandra*. In: Michael von Rhodos: *Fabrica di Galere*, Privatbesitz, fol. 145v



30. Antonio Averlino (Filarete), *Adventus Johannes VIII.*, Detail der Bronzetür von St. Peter, 1445, Vatikan



31. Antonio Averlino (Filarete), *Papstaudienz Johannes VIII.*, Detail der Bronzetür von St. Peter, 1445, Vatikan



32. Antonio Averlino (Filarete), *Verlesung des Unionsdekrets*, Detail der Bronzetür von St. Peter, 1445, Vatikan

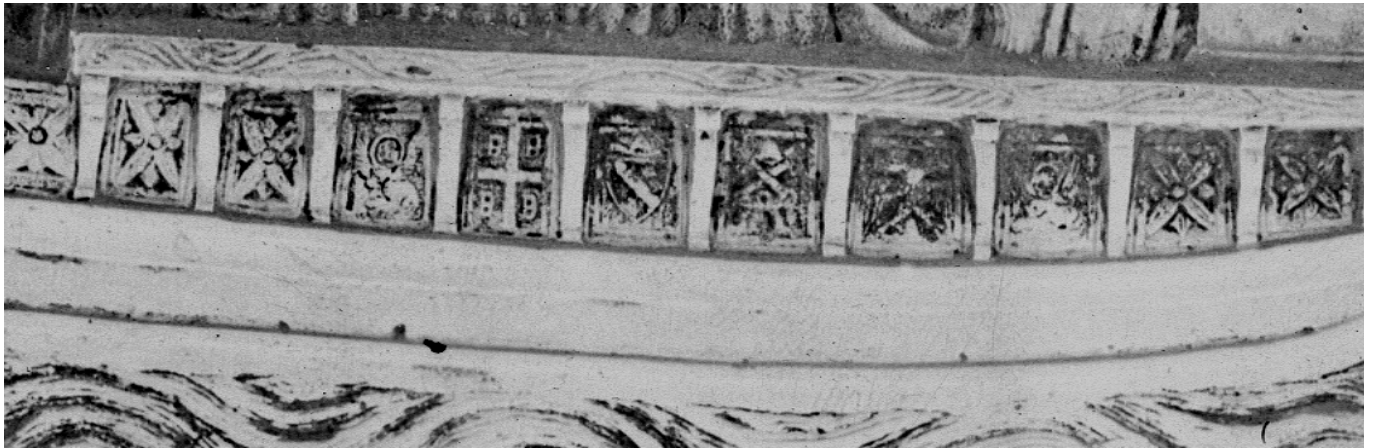


33. Antonio Averlino (Filarete), *Profectio Johannes VIII.*, Detail der Bronzetür von St. Peter, 1445, Vatikan

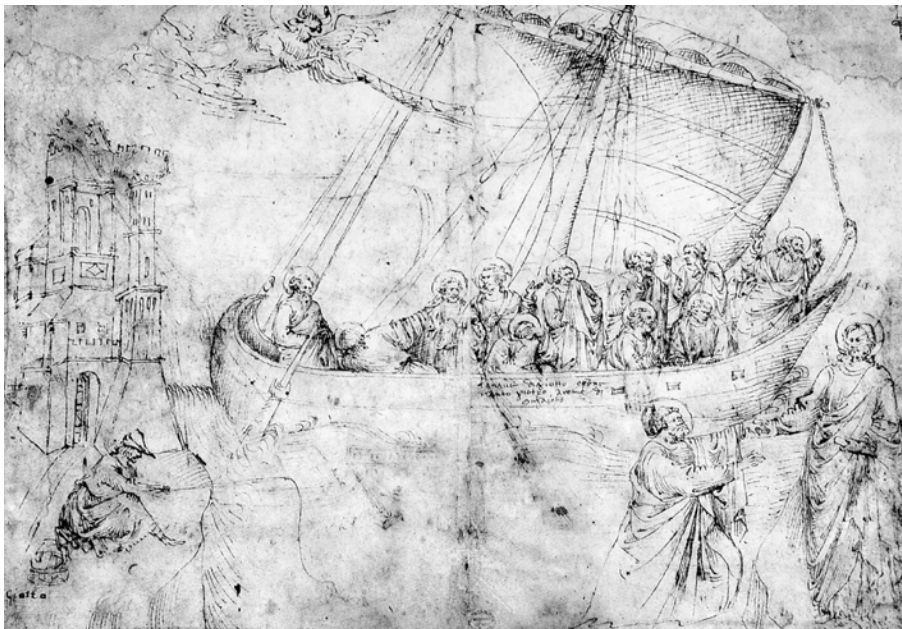




34. Antonio Averlino (Filarete), *Abreise der griechischen Konzilsdelegation*, Detail der Bronzetür von St. Peter, 1445, Vatikan



35. Antonio Averlino (Filarete), *Bordwand mit Wappenschilden*, Detail der Bronzetür von St. Peter, 1445, Vatikan



36. Pari Spinelli, Nachzeichnung des Navicella-Freskos von Giotto, New York

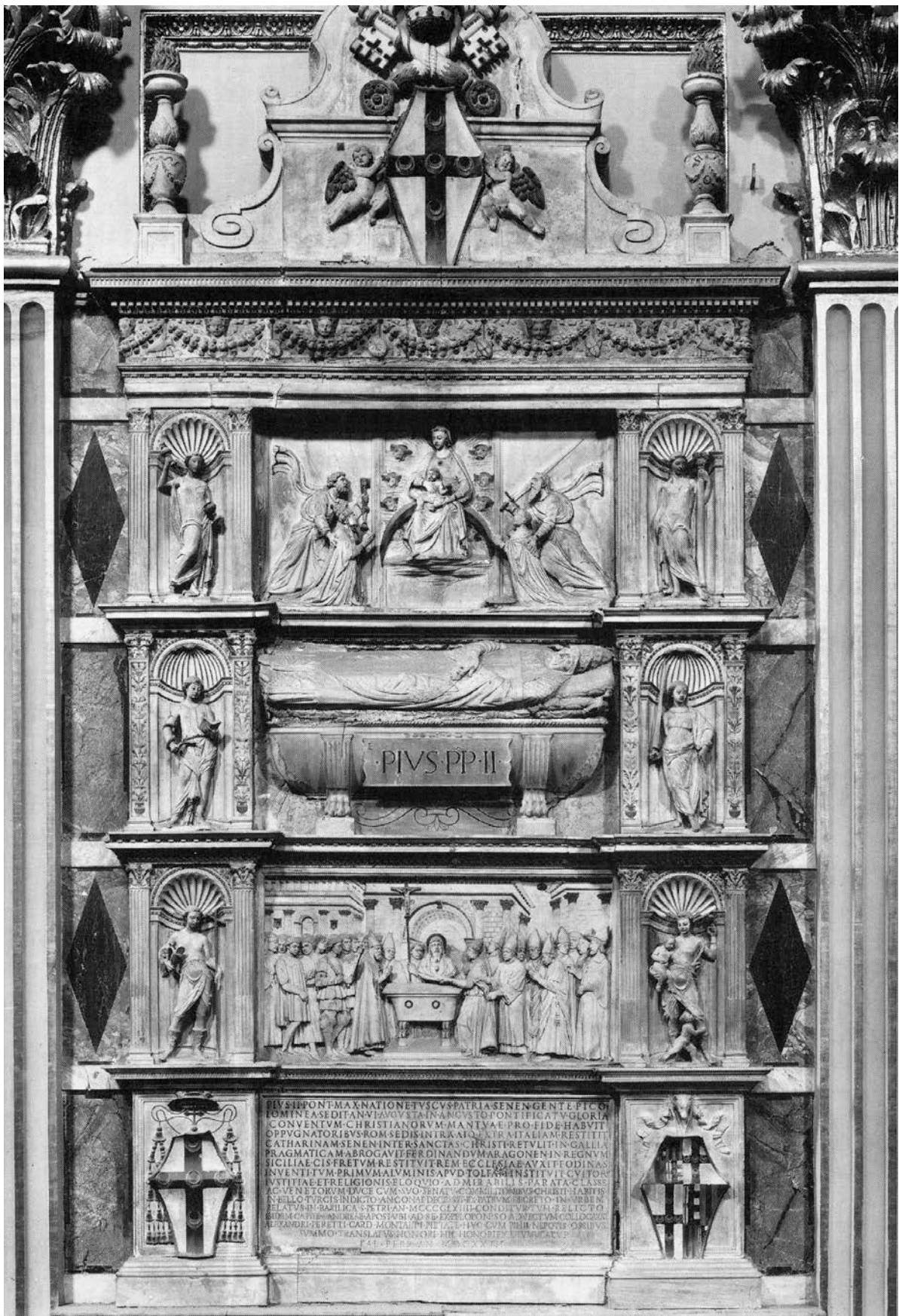


37. Grabmal des ökumenischen Patriarchen Joseph II., Florenz

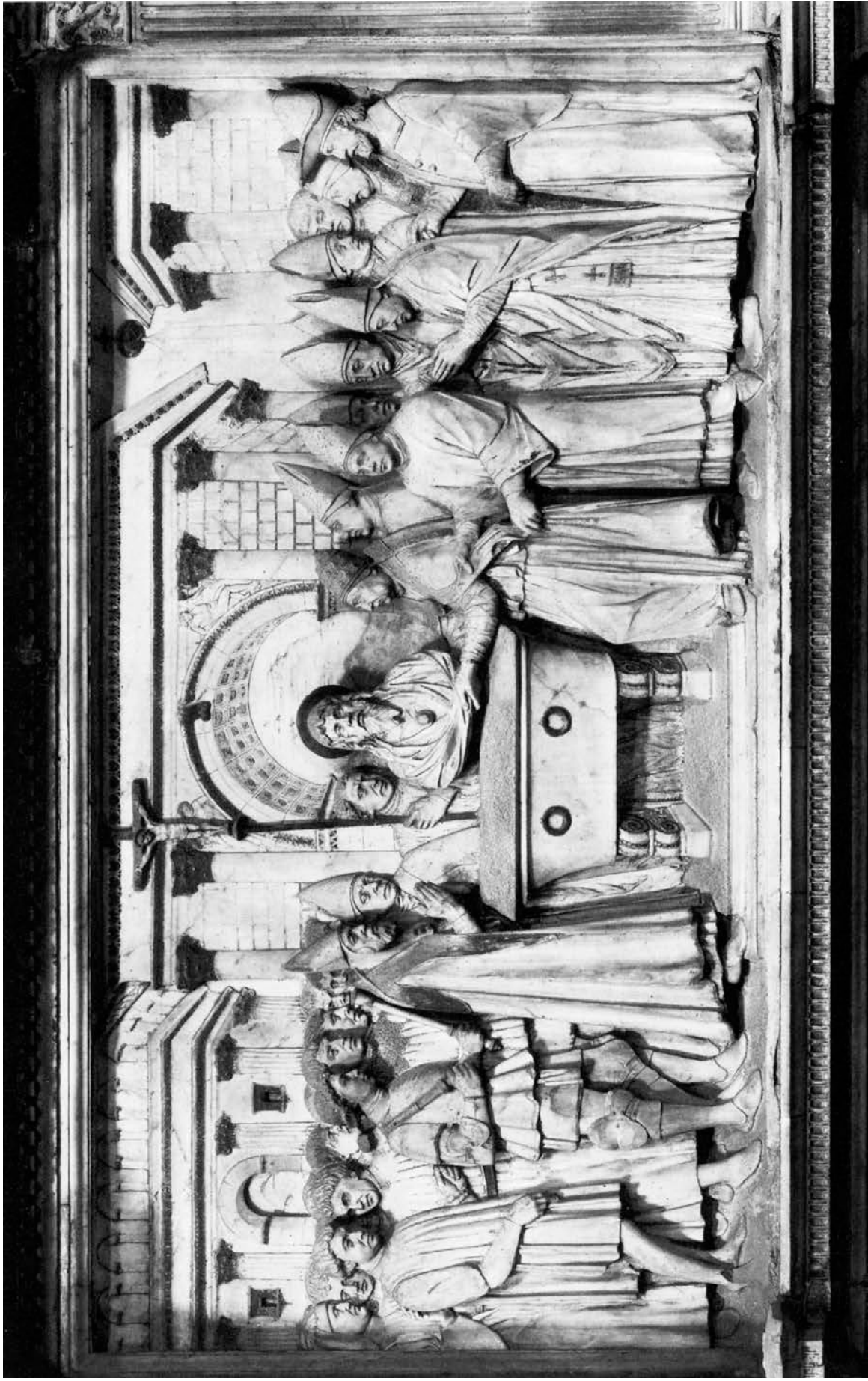


38. Benozzo Gozzoli, *Zug der Heiligen Drei Könige* (Detail), 1459, Florenz



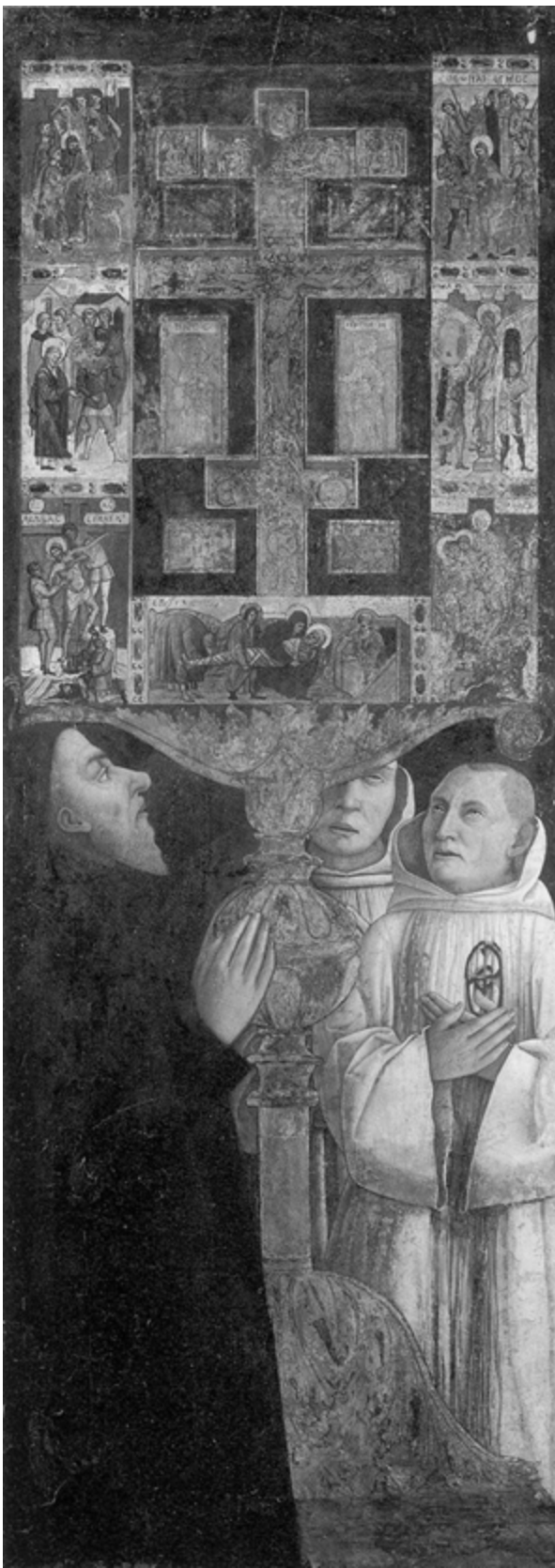


39. Grabmal Papst Pius' II. Piccolomini, 1470-1475, Rom



40. Beisetzung des von Pius II. nach Rom transferierten Andreashauptes, Detail des Grabmals Papst Pius' II. Piccolomini, 1470 – 1475, Rom





41. Gentile Bellini, *Kardinal Bessarion und zwei Bruderschaftsmitglieder verehren das Kreuzreliquiar*, 1472 (?), London

42. Kreuzreliquiar des Kardinals Bessarion, 14./15. Jh., Venedig



43. Domenico Ghirlandaio, *Berufung der Apostel Petrus und Andreas*, um 1481, Vatikan

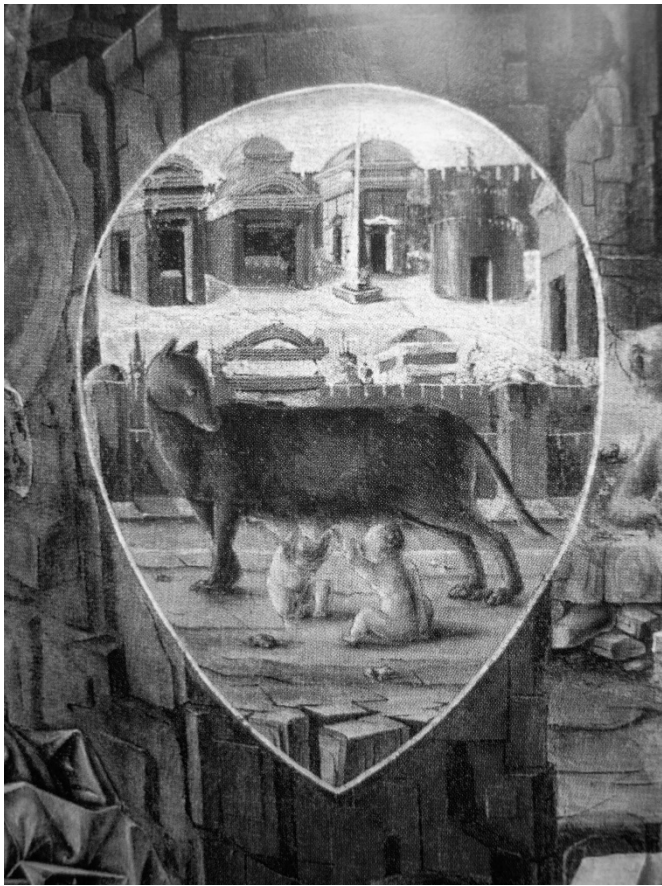


44. Francesco Rosselli, *Aristoteles Physika*, um 1475, Florenz





45. Ercole Roberti (?), *Triumph des Vulkans*, um 1468, Ferrara



46. Ercole Roberti (?), *Triumph des Vulkans* (Detail),  
um 1468, Ferrara





47. Antonio Averlino (Filarete), *Byzantiner bei der Profectio Johannes VIII.*, Detail der Bronzetür von St. Peter, 1445, Vatikan





48. Perugianer Werkstatt (?), *Heiliger Bernhardin heilt den von einem Stier verletzten Nicola di Lorenzo da Prato*, 1473, Perugia





49. Mehmet II. mit Skiadion, Reichsapfel und Zepter, 1493. In: Schedelsche Weltchronik, fol. 256v



50. Hans Holbein d. Ä., *Dornenkrönung*, Kaisheimer Altar, 1502, München



51. Antonio Vivarini, *Anbetung der Könige*, Berlin



52. Piero della Francesca, *Schlacht des Heraklios gegen den Perserkönig Chosrau*, ca. 1452–1466, Arezzo



*Campani ad tumultū sedet, & facundia muta est:  
Quo cum nempe viro tota propè interijt.*

*Aut si quid loquitur, triste est, & siebile, linguam  
Contenta in cladeū expediſſe ſuas.*

## Emanuel Chrysoloras.



**E**MANUELIS Chrysoloræ qui primus Græcas literas varijs Barbarorum irruptionibus expulſas, poſt ſeptingentos annos in Italiam reportauit, tanta fuit in docendo liberalis ingenij humanitas, vt eius præclara facies, prima inter Græcorum imagines illuſtri merito collocanda videatur: quanquam nulla extent, præter artis grammaticæ regulas, grauioris doctrinæ monumenta. In docendo enim nunquam feſſus, facilè in ſcribendo deſidioſus videri poterat, quum altera pars laudis exoptata noſtris vtili profeſſione peteretur. Is Byzantio emiſſus à Ioanne Imperatore, vt totius Europæ reges adeundo, pereunti Græciæ maturam opem imploraret, officium quidem laborioſa peregrinatione ita impleuit, vt in Italia ſubiſſet, Græcia ſcilicet præſenti metu liberata: cum Tamerlanes terror Orientis, Baiazerum Othomannum à terribili celeritate fulguris cognomen adeptum,



Emanuel Chrysoloras



Bessarion



Georgius Trapezuntius



Theodorus Gaza



Argyropoulus



Marullus Tarchaniota



Demetrius  
Chalcondyles



Marcus Musurus

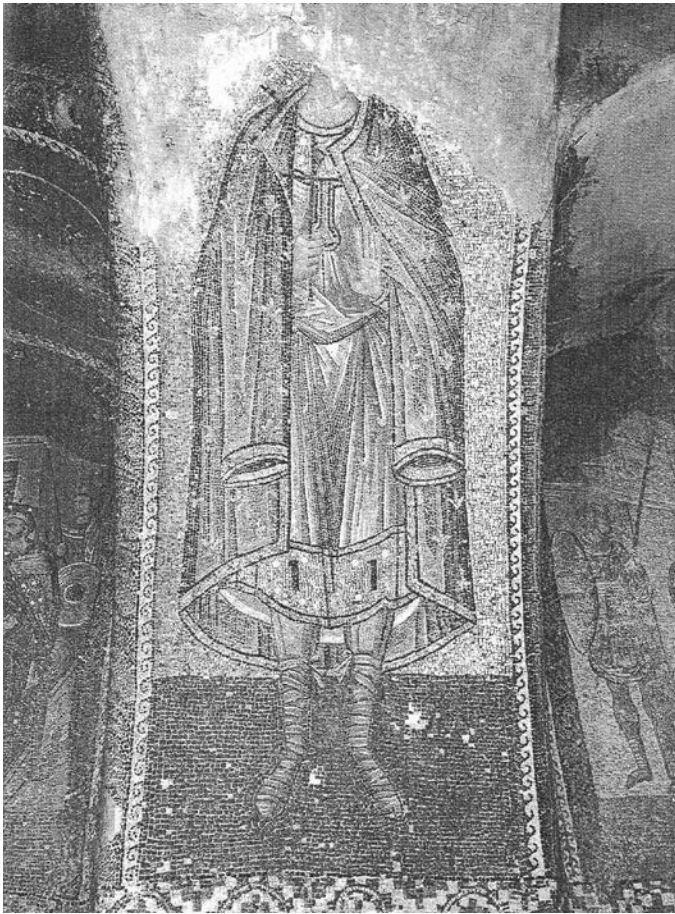


Ioannes Lascaris





55. *Triumph des Merkur*, um 1468, Ferrara



57. Unbekanntem Heiliger, 1315-1321, Istanbul, Chora-Kirche



56. Marco Zoppo, *Orientalen und antikisierende Figuren*, um 1450-1455, London





58. Antonio Averlino (Filarete), *Mythos von Merkur und Argus*, Detail der Bronzetür von St. Peter, 1445, Vatikan



59. Felice Feliciano, *Merkur* (nach Ciriaco d'Ancona), Berlin



60. Meister E., *Merkur*, 1460-1465, Pavia



61. Meister E., *Zintilomo*, 1460-1465, Pavia



62. *Merkur*, um 1471. In: Ludovico Lazzarellis, *De Gentilium Deorum Imaginibus*, Vatikan

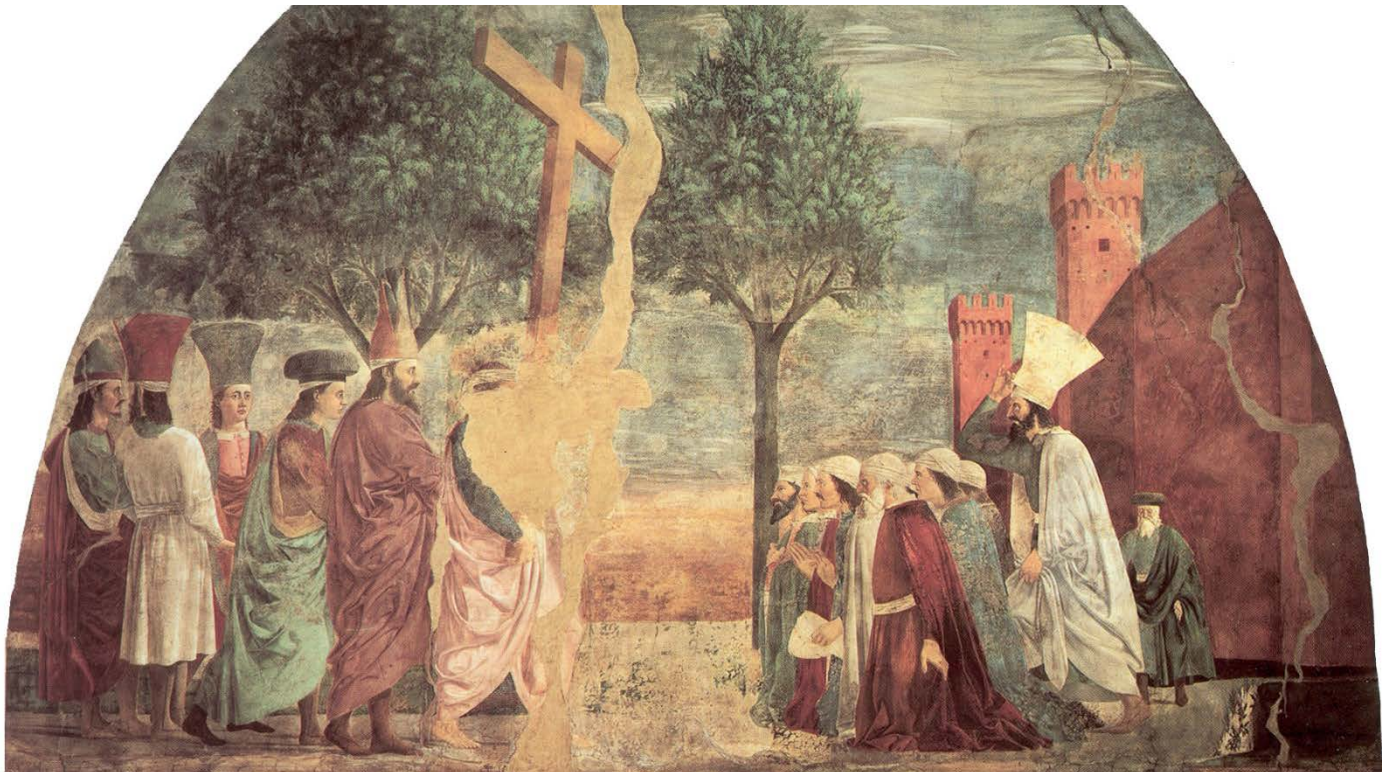




63. Sandro Botticelli, *Judith auf dem Rückweg nach Bethulia*, 1469/70, Florenz



64. Sandro Botticelli, *Judith auf dem Rückweg nach Bethulia*, um 1469/70, Cincinnati



65. Piero della Francesca, *Rückbringung des Heiligen Kreuzes*, um 1454–1458, Arezzo, S. Francesco



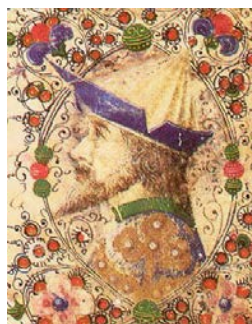
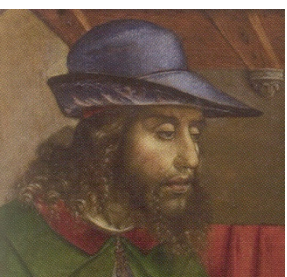
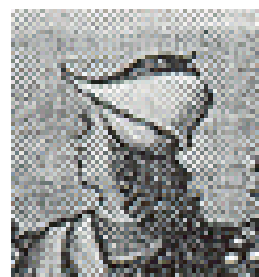


66. Meister der Wiener Passion, *El Gran Turco*, um 1470, Berlin



67. Lorenzo Canozzi, *Porträt des Aristoteles*, Mitte 15. Jh., Padua









69. Gaspare da Padova (?), Autorenbildnis des Aristoteles. In: Aristoteles, *Historia animalium*, 1473/74-1480, Vatikan, Vat. lat. 2094, fol. 8r



70. Sandro Botticelli, *Anbetung der Könige*, um 1475, Florenz



71. Sandro Botticelli, *Anbetung der Könige* (Detail), um 1475, Florenz



72. Benozzo Gozzoli, *Zug der Heiligen Drei Könige* (Detail), 1459, Florenz





73. Gentile da Fabriano, *Anbetung der Könige* (Detail), Pala Strozzi, 1423, Florenz

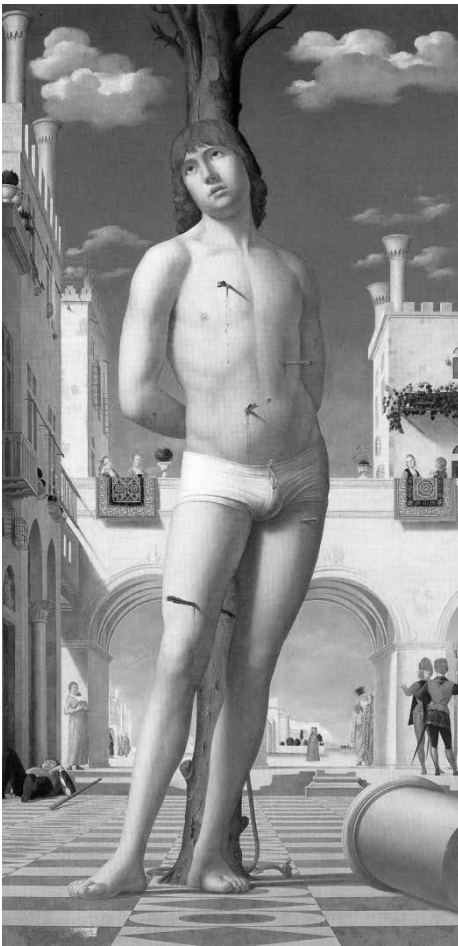


74. Piero della Francesca, *Schlacht an der Milvischen Brücke*, ca. 1452–1466, Arezzo



75. Johann Anton Ramboux, *Schlacht an der Milvischen Brücke*, 1840, Düsseldorf





77. Antonello da Messina, *Der Heilige Sebastian* (Detail), um 1475/76, Dresden

76. Antonello da Messina, *Der Heilige Sebastian*, um 1475/76, Dresden



78. Erhard Reuwich, *Darstellung der Griechen*. In: Bernhard von Breidenbach, *Peregrinatio in terram sanctam*, Mainz





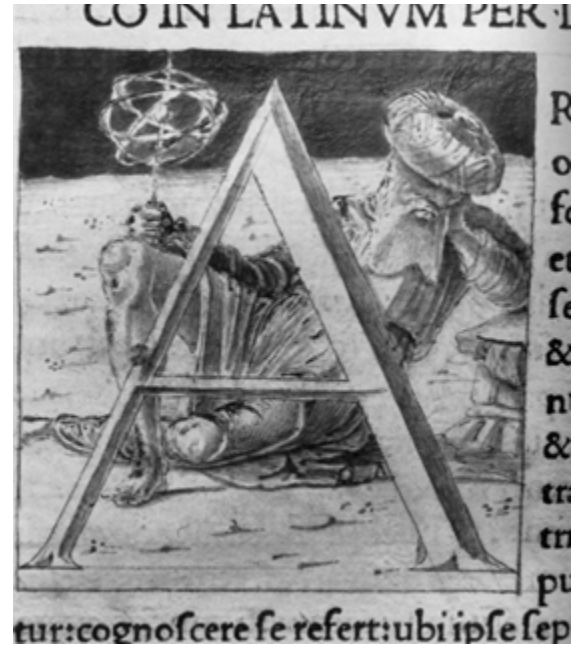
79. Antonio Averlino (Filarete),  
*Raub des Ganymeds*, Detail der Bronzetür  
von St. Peter, 1445, Vatikan



80. Giovanni di Ser Giovanni (Scheggia),  
*Das Urteil Salomos*, 1460-1470, Richmond



81. Cosme Tura, *Heiliger Johannes auf Patmos*, um 1470, Madrid



82. *Astronom*. In: Plutarch, *Vitae parallelae*, Florenz, Inc. 1,7, fol. h. 10

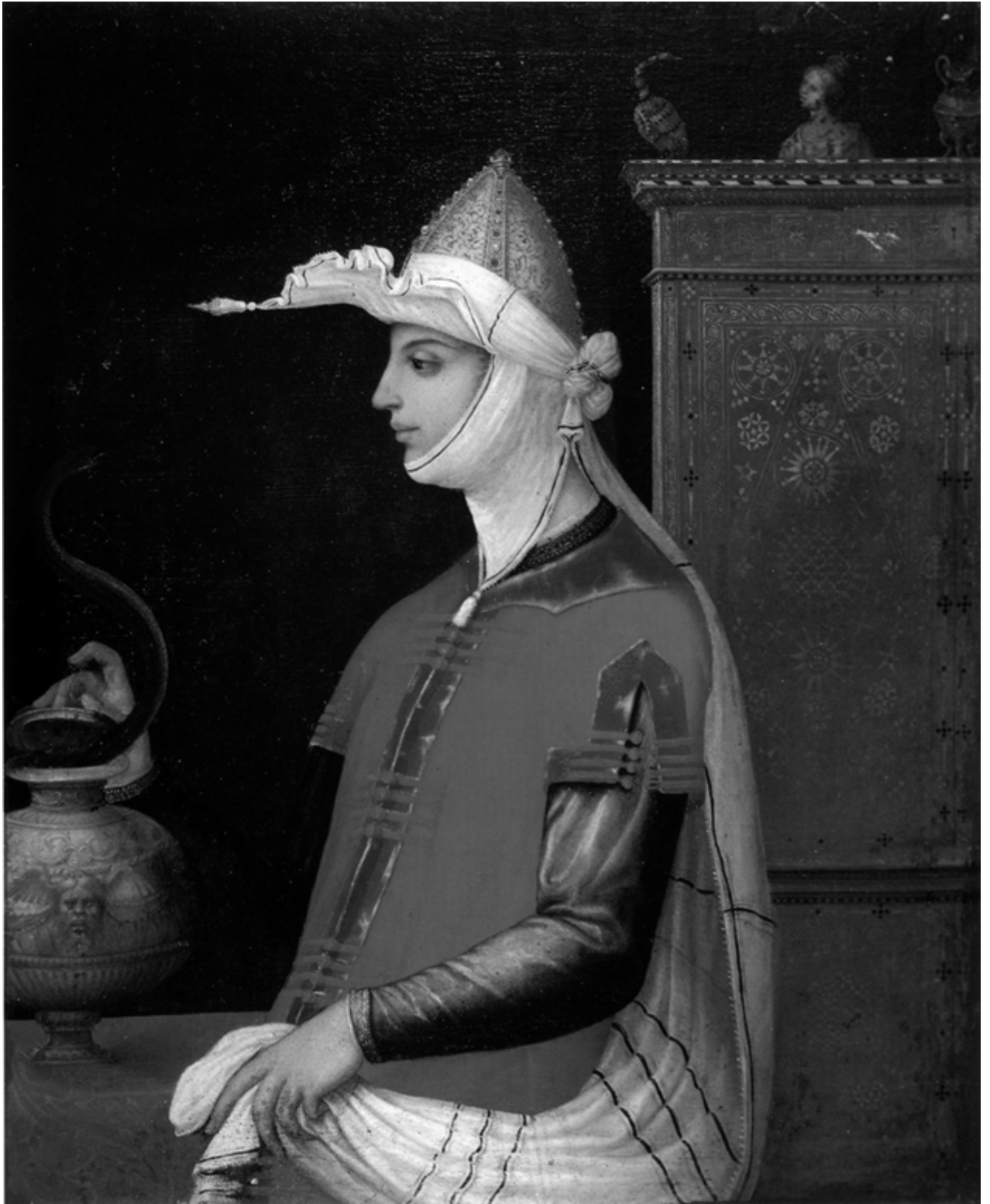


83. Antonio Pisano (Pisanello), *mongolischer (?) Bogenschütze* (Detail), um 1438, Paris





84. Apollonio di Giovanni-Werkstatt, *Salomo empfängt die Königin von Saba*, London



85. Lavinia Fontana, *Kleopatra*, um. 1604-1614, Rom





86. Anton Sorg, *Die Verbrennung des Jan Hus und die Beseitigung der Asche im Rhein*. In: Ulrich Richental, *Chronik des Konstanzer Konzils*, 1536, Basel

87. *Johannes Hus bei der Entkleidung und auf dem Weg zum Scheiterhaufen*, Edinburgh





88. Figuren in orientalisierender Verkleidung, um 1485.

In: *Canzone per andare in maschera x carnesciale facte da più persone*, Florenz



89. Alexander der Große, 1461. In: Johann Hartlieb, *Alexanderbuch*, Darmstadt



90. Rheinischer Karnevalsprinz

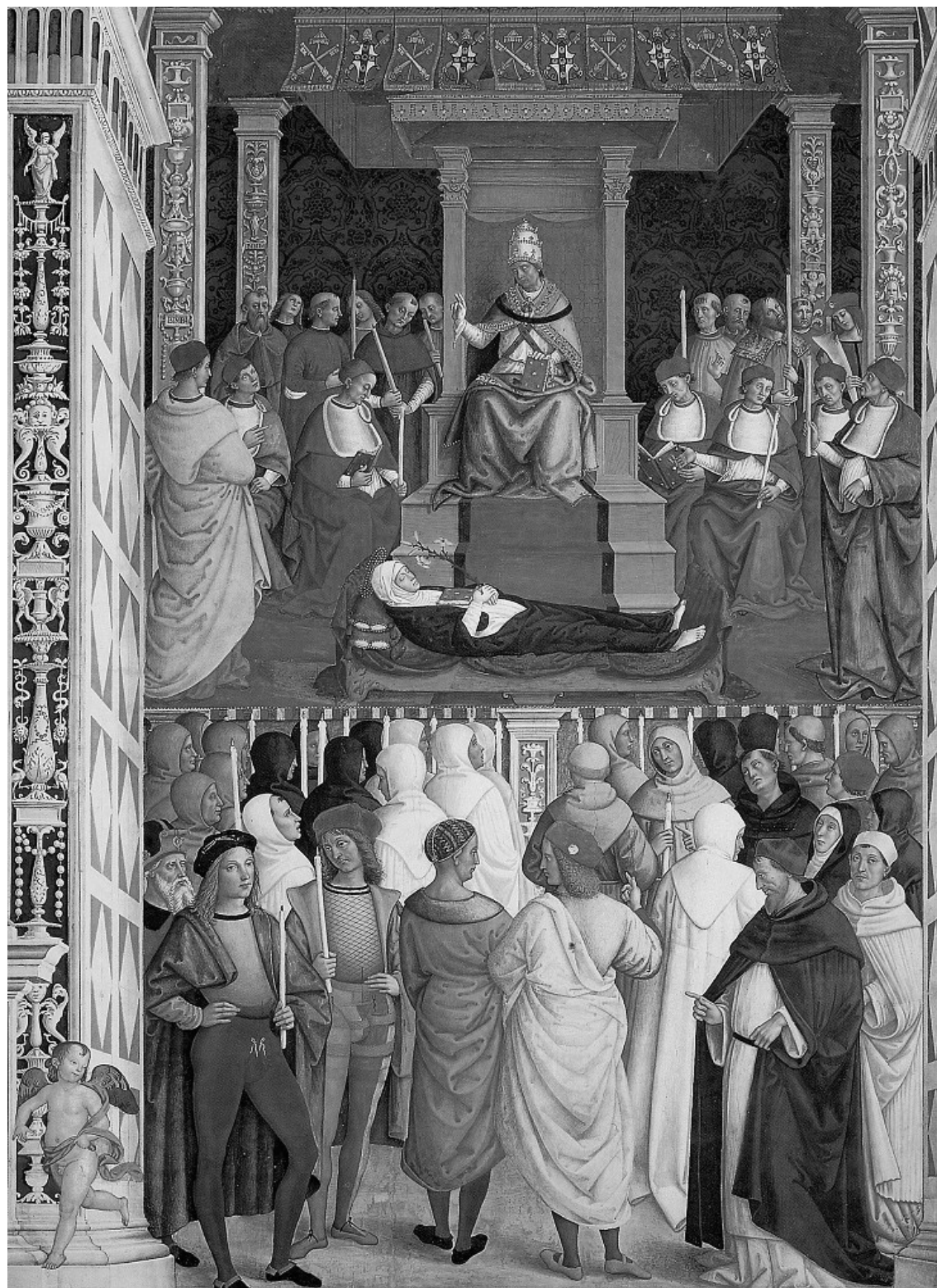




91. Matteo Torelli, *S-Initiale mit Pfingstwunder*, um 1410, Detroit, Cod. H. 74, fol. 60v



92. Florentinisch, *Pfingstwunder*, um 1470–1490



93. Bernardino di Betto di Biagio (Pinturicchio) und Werkstatt, *Heiligsprechung der Katharina von Siena*, 1502–1508, Siena

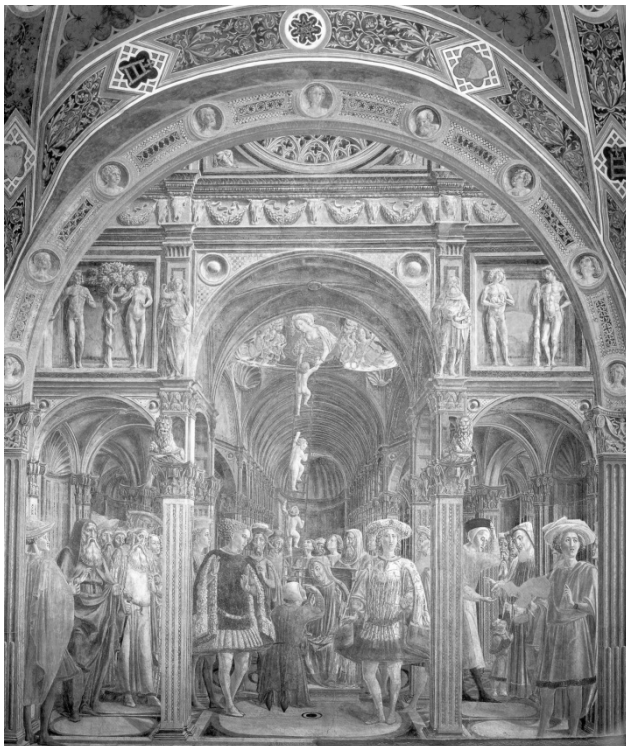




94. Bernardino di Betto di Biagio (Pinturicchio) und Werkstatt, *Ernennung des Enea Silvio Piccolomini zum Kardinal*, 1502–1508, Siena



95. Bernardino di Betto di Biagio (Pinturicchio) und Werkstatt, *Kongresses von Mantua*, 1502–1508, Siena



96. Lorenzo di Pietro (Il Vecchietta), *Die Geschichte des Hl. Sorore*, 1441, Siena





97. Domenico di Bartolo, *Privilegienvergabe durch Papst Coelestin III.*, 1442, Siena





98. *Die Predigt des Fra Marco da Montegallo, der Monte die Pietà und die Werke der Barmherzigkeit*, 1494. In: *La Tabula della Salute*, Florenz

99. Francesco Rosselli, *Die Predigt von Fra Marco da Montegallo, der Monte di Pietà und die Werke der Barmherzigkeit*, um 1490, London



100. *Paganes Tieropfer*, um 1471 (?). In: *Collectio antiquitatum*, Princeton



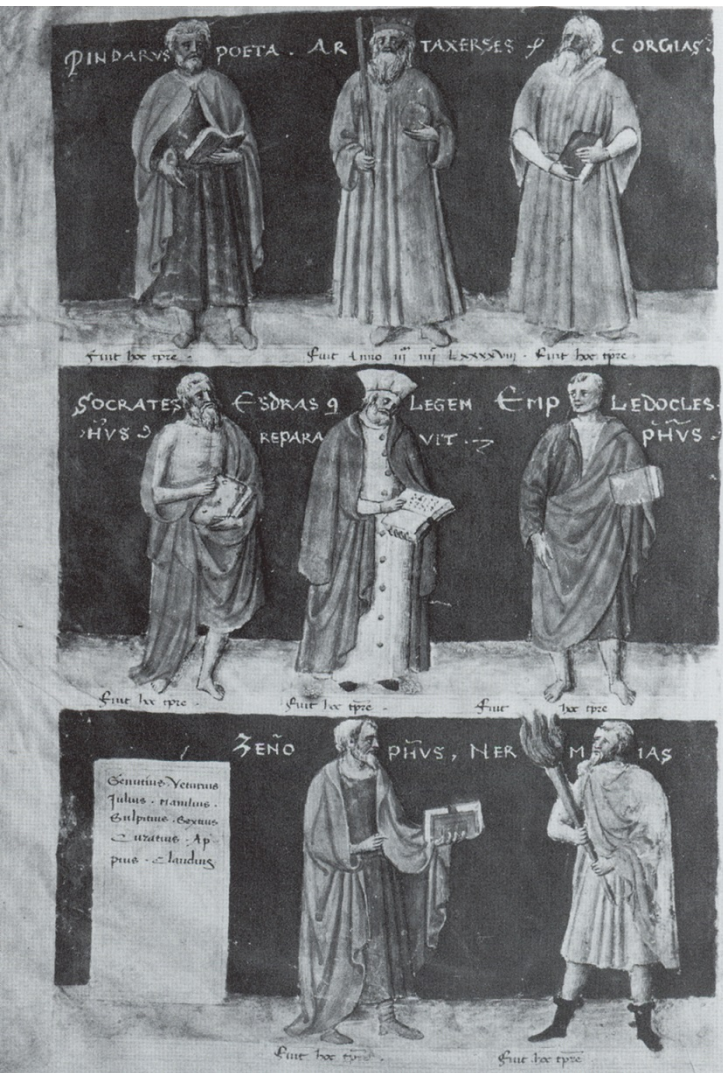


101. Apollonio di Giovanni, *Die Ankunft des Aeneas bei Dido*, Cassonemalerei, Hannover



102. Apollonio di Giovanni, *Das Gastmahl und die Jagd der Dido*, Cassonemalerei, Hannover





103. *Uomini famosi*. In: *Crespi-Chronik*, Mailand, fol. 9v

104. *Uomini famosi*. In: *Chronica figurata*, Paris, Ms. lat. 9673, fol. 20









106. *Homer*, Ende 15. Jh. In: *Ilias et Odyssea*, Rom, Urb. gr. 136, fol. IIv



107. Pietro di Giovanni d'Ambrogio, *S. Bernardino da Siena*, Siena





108. Francesco di Antonio del Chierico, *Initiale mit Tobias und Engel* (Detail), Florenz, Corale 205 fol. 92



109. Francesco Granacci, *Darstellungen aus dem Leben des jungen Tobias* (Detail), Berlin, Gemäldegalerie





110. Apollonio di Giovanni, *Askanius/Amor wird von Aeneas und Dido begrüßt*, vor 1460. In: Vergil, *Opera*, Florenz, Ms. Ricc. 492, fol. 74v



111. Apollonio di Giovanni, *Aeneas trifft den Apollpriester Panthus*, vor 1460. In: Vergil, *Opera*, Florenz, Ms. Ricc. 492, fol. 82r





112. Apollonio di Giovanni, *Treffen Aeneas mit dem Priester des Apoll Panthus* (Detail), vor 1460. In: Vergil, *Opera*, Florenz, Ms. Ricc. 492, fol. 82r

113. *Tamerlan*. In: *Cronaca Corsini*, Roma





114. Guglielmo Giraldi, *Aeneas' Flucht aus dem brennenden Troja*, 2. H. 15. Jh.. In: Vergil, *Opera*, Vatikan, Urb. lat. 350, fol. 45v





115. Apollonio di Giovanni, *Die Abenteuer des Odysseus*, Krakau, Königsschloss Wawel



116. Apollonio di Giovanni, *Die Abenteuer des Odysseus*, Krakau, Königsschloss Wawel





117. Apollonio di Giovanni, *Paris-Urteil und Raub des Ganymeds*, vor 1460. In: Vergil, *Opera*, Florenz, Ms. Ricc. 492, fol. 61v



118. Apollonio di Giovanni, *Aeneas' Flotte im Seesturm*, vor 1460. In: Vergil, *Opera*, Florenz, Ms. Ricc. 492, fol. 63r



119. Apollonio di Giovanni, *Priamus wird zum Kampf gerüstet*, um 1460. In: Vergil, *Opera*, Florenz, Ms. Ricc. 492, fol. 85v



120. Apollonio di Giovanni, *Pirrus tötet Polites*, vor 1460. In: Vergil, *Opera*, Florenz, Ms. Ricc. 492, fol. 86r



121. Apollonio di Giovanni, *Der Tod des Priamus*, vor 1460. In: Vergil, *Opera*, Florenz, Ms. Ricc. 492, fol. 86v



F ruet opus redolentq; thimo fragrantia mella  
 O fortunati quorum iam menia surgunt  
 E neas ait . et fastigia suspicit urbis  
 I nfert se septus nebula mirabile dictu  
 P er medios miscetq; uiros : neq; cernitur ulli .  
 L ucus in urbe fuit media letissimus umbra .  
 Q uo primum iactati undis et turbine peni  
 E ffodere loco signum : quod regia iuno  
 M onstrat caput aeris equi . sic nam fore bello  
 E gregiam : et facilem uictu per secula gentem .  
 H ic templum iunoni ingens sidonia dudo  
 C ondebat donis opulentum : et numme diue .  
 E rea cui gradibus surgebant li mma necesse  
 E re trabes foribus cardo stridebat acnis .  
 H oc primum in luco noua res oblata timorem  
 L enit . hinc primum eneas sperare salutem  
 A usus . et affluctis melius confidere rebus .  
 N amq; sub ingenti lustrat dum singula templo  
 R equam operiens dum que fortuna sit urbi .  
 A rtificumq; manus inter se : operumq; laborem  
 M iratur . uidet iliacas ex ordine pugnas :  
 B ella que iam fama totum uulgata per orbem  
 A tridas : priamumq; . et seuum ambobus achillem  
 C onstitit . et lachrimans quis iam locus inquit achate  
 Q ue regio interris nostri non plena laboris .  
 E n priamus etiam sunt hic et sua premia laudi



122. Apollonio di Giovanni, *Aeneas und Achaetes betrachten Malereien des Troianischen Krieges im Juno-Tempel*, vor 1460. In: Vergil, *Opera*, Florenz, Ms. Ricc. 492, fol. 69v

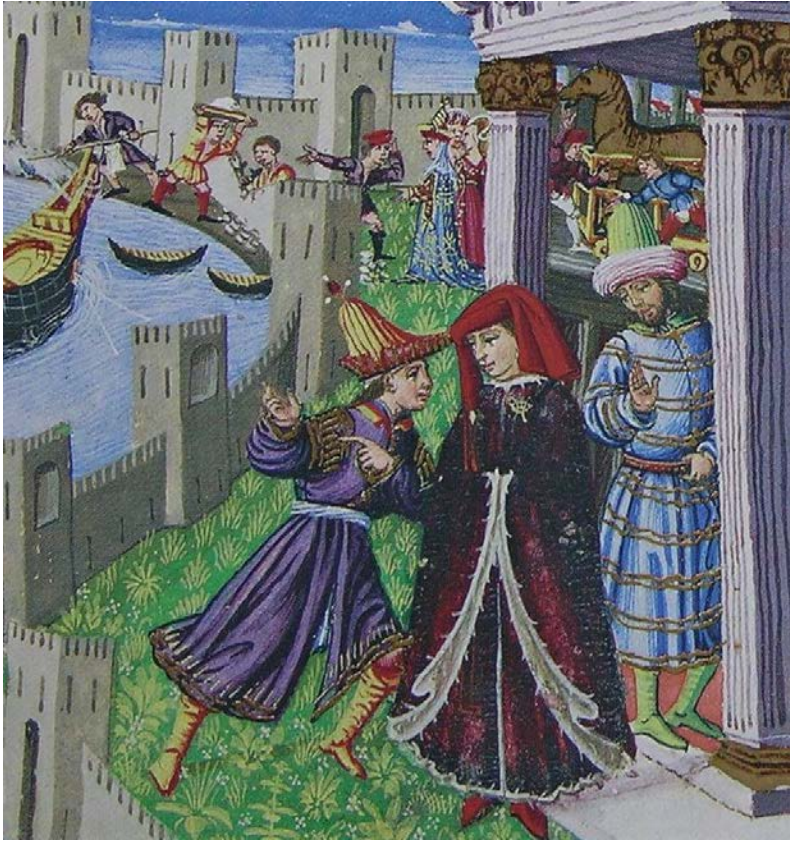


123. Apollonio di Giovanni, *Aeneas bemerkt das Verschwinden Kröusas*, vor 1460. In: Vergil, *Opera*, Florenz, Ms. Ricc. 492, fol. 89v



124. Apollonio di Giovanni, *Gespräch zwischen Ilioneas und Dido*, vor 1460. In: Vergil, *Opera*, Florenz, Ms. Ricc. 492, fol. 71r





125. Apollonio di Giovanni, *Aeneas und Achates betrachten Malereien des Troianischen Krieges im Juno-Tempel* (Detail), vor 1460. In: Vergil, *Opera*, Florenz, Ms. Ricc. 492, fol. 69v



126. Apollonio di Giovanni, *Unterhaltung zwischen Ilioneas und Dido*, (Detail), vor 1460. In: Vergil, *Opera*, Florenz, Ms. Ricc. 492, fol. 71r





127. Apollonio di Giovanni, *Achilles schleift den Körper Hektors*, vor 1460. In: Vergil, *Opera*, Florenz, Ms. Ricc. 492, fol. 70r



128. Apollonio di Giovanni, *Sychaeus wird von Pygmalion ermordet und erscheint Dido im Traum*, vor 1460. In: Vergil, *Opera*, Florenz, Ms. Ricc. 492, fol. 67v





129. Apollonio di Giovanni, *Gastmahl der Dido*, vor 1460. In: Vergil, *Opera*, Florenz, Ms. Ricc. 492, fol. 75r



130. Apollonio di Giovanni, *Der vermeintliche Abzug der Griechen*, vor 1460. In: Vergil, *Opera*, Florenz, Ms. Ricc. 492, fol. 76r



131. Apollonio di Giovanni, *Gefolge der Dido* (Detail), vor 1460. In: Vergil, *Opera*, Florenz, 74v



132. Apollonio di Giovanni, *Übergabe des Sinon an Priamus*, vor 1460. In: Vergil, *Opera*, Florenz, Ms. Ricc. 492, fol. 77v





133. Apollonio di Giovanni, *Aeneas erkennt seine Mutter Venus*, vor 1460. In: Vergil, *Opera*, Florenz, Ms. Ricc. 492, fol. 68v

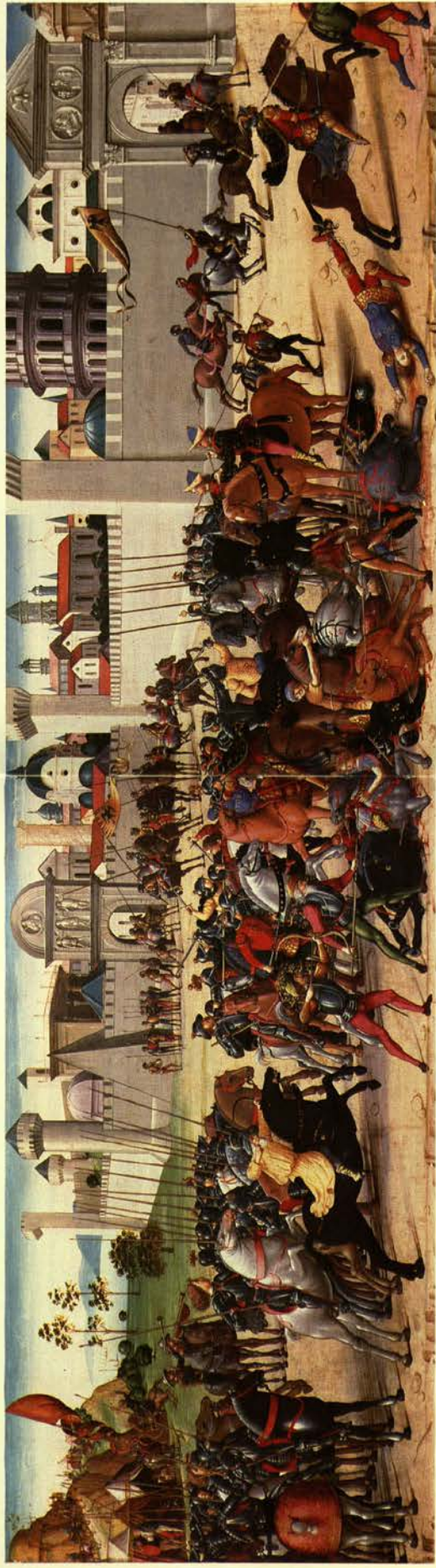


134. Apollonio di Giovanni, *Die Lügengeschichte des Sinon*, vor 1460. In: Vergil, *Opera*, Florenz, Ms. Ricc. 492, fol. 78v



135. Apollonio di Giovanni, *Odysseus und Diomedes rauben das Palladium*, vor 1460. Ricc. 492, fol. 79r



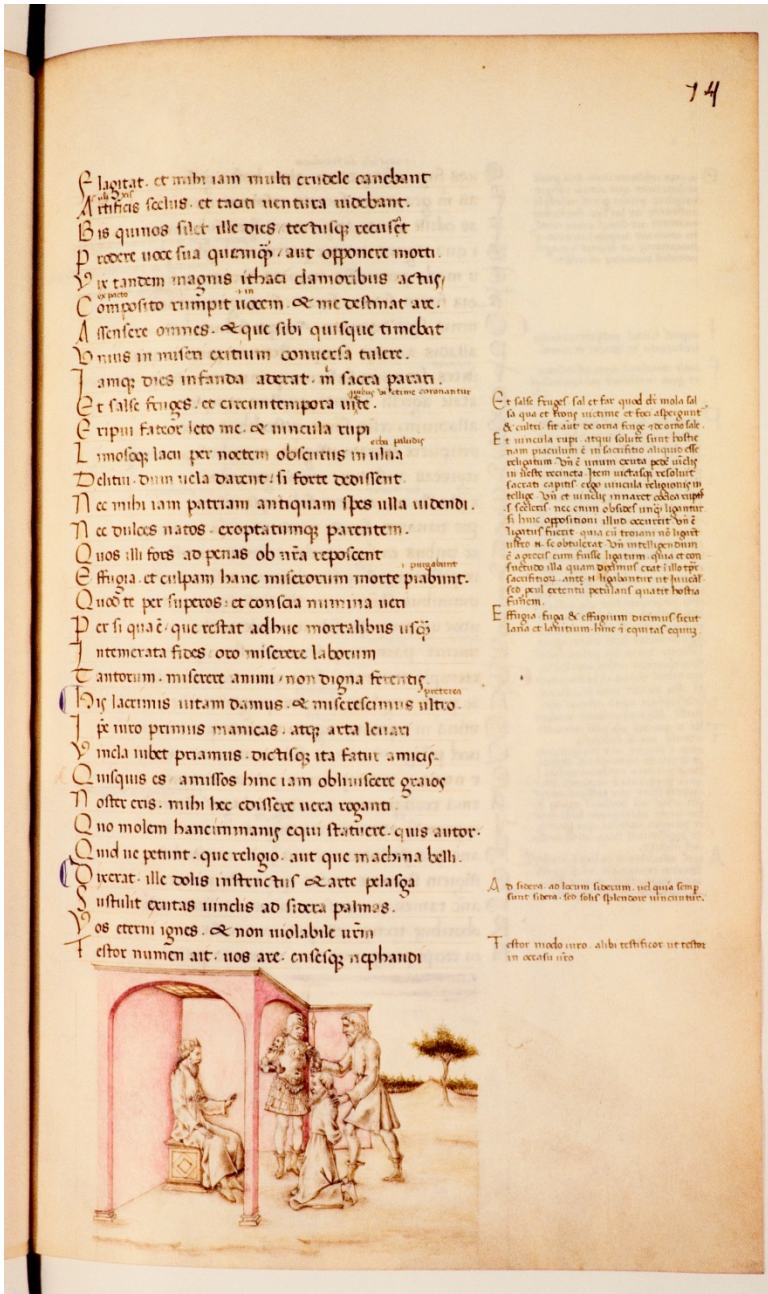
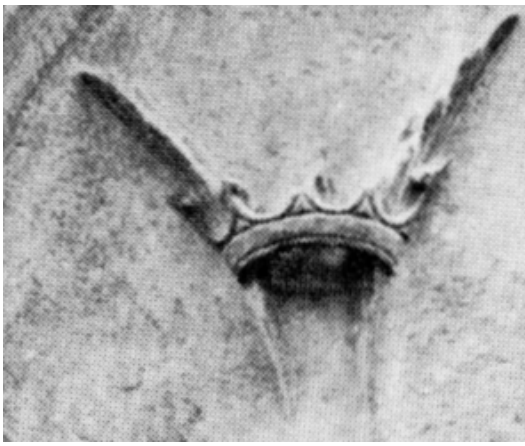


136. Biagio d'Antonio, *Hektors Tod*, Cambridge

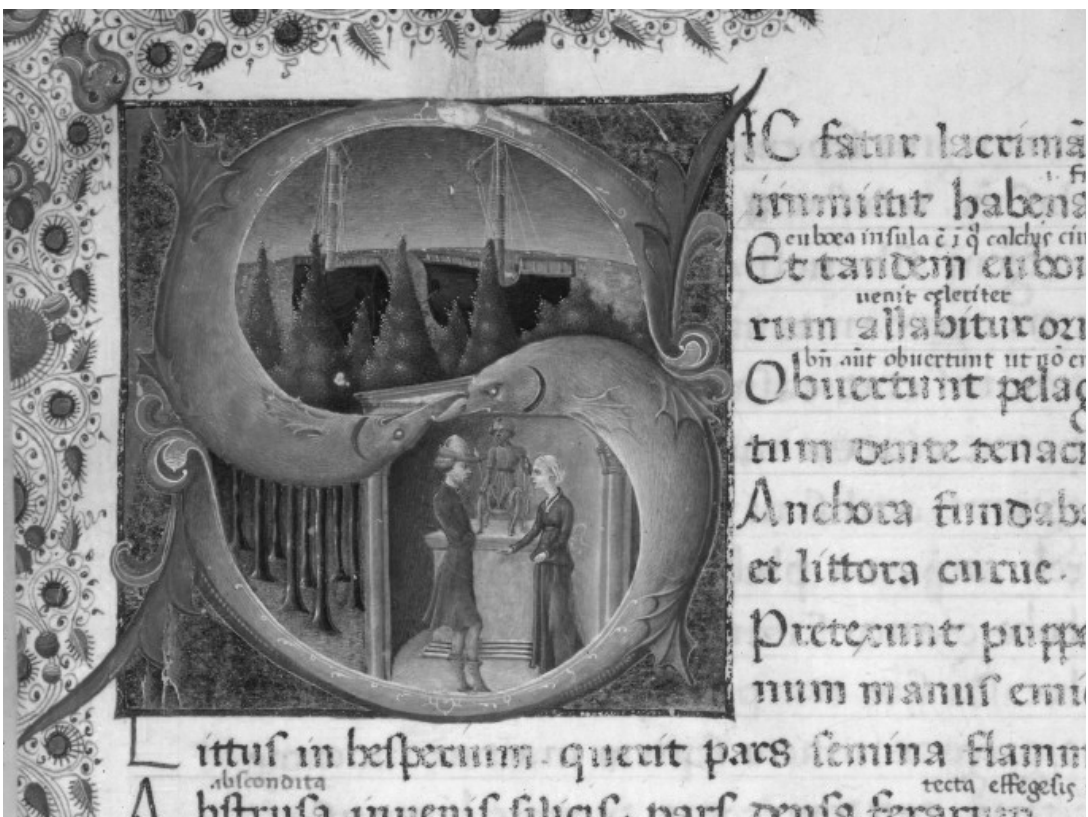


137. Biagio d'Antonio, *Das trojanische Pferd*, Cambridge





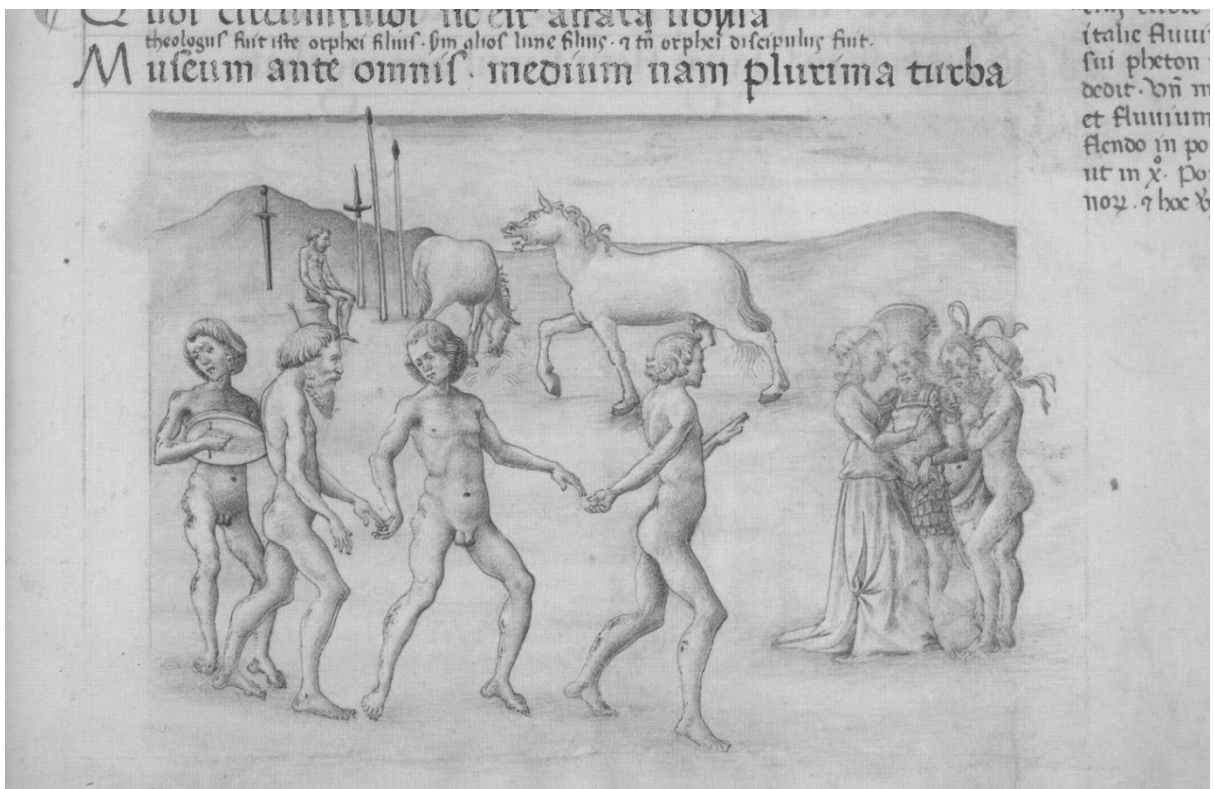
139. Guglielmo Giraldi, *Übergabe des Sinon an Priamus*. In: Vergil, *Opera*, Paris, Ms. lat. 7939 A, fol. 74r



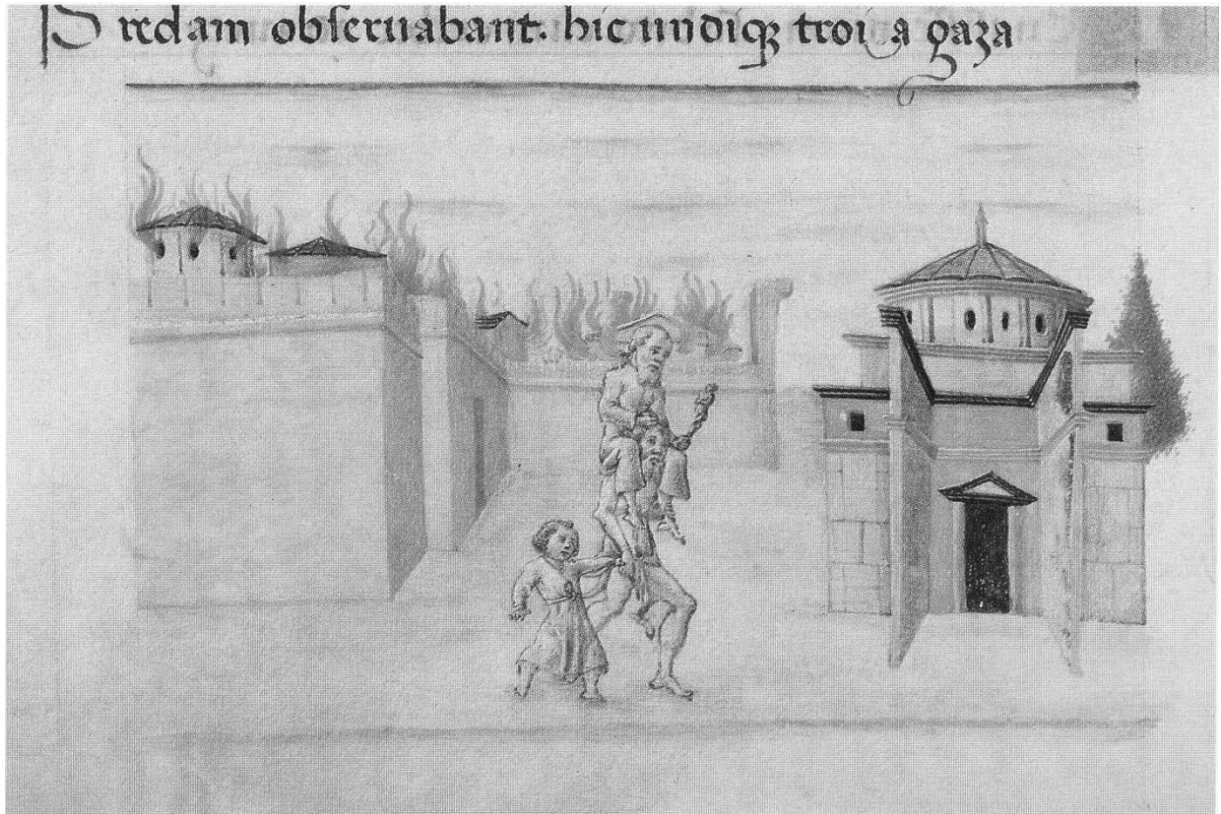
140. Guglielmo Giraldi, *S-Initiale am Anfang des VI. Gesangs*. In: Vergil, *Opera*, Paris, Ms. lat. 7939 A, fol. 122r



141. *Bronzestatue des Borso d'Este*, Kopie des 19. Jh., Ferrara



142. Guglielmo Giraldi, *Orpheus und trojanische Helden*, In: Vergil, *Opera*, Paris, Ms. lat. 7939 A, fol. 132r

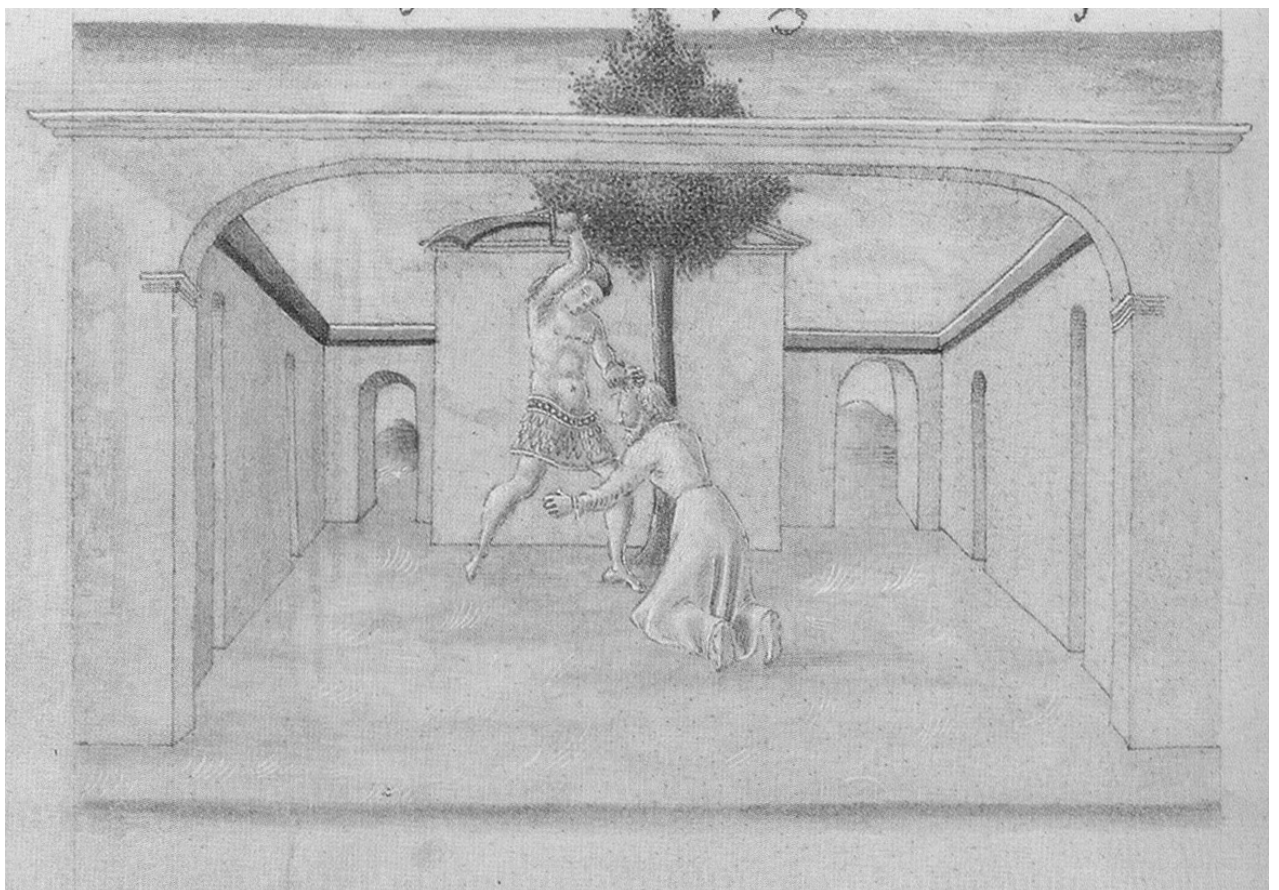


143. Guglielmo Giraldi, *Die Flucht des Aeneas*. In: Vergil, *Opera*, Paris, Ms. lat. 7939 A, 83v





144. Guglielmo Giraldi, *Raub der Cassandra aus dem Tempel*. In: Vergil, *Opera*, Paris, Ms. lat. 7939 A, fol. 78r



145. Guglielmo Giraldi, *Der Tod des Priamo*. In: Vergil, *Opera*, Paris, Ms. lat. 7939 A, fol. 80v





146. Apollonio di Giovanni, *Die Jagd der Dido* (Detail), Hannover



147. Guglielmo Giraldi, *Dido und Aeneas brechen zur Jagd auf*, In: Vergil, *Opera*, Paris, Ms. lat. 7939 A, fol. 98v